分　类　号：J609　　单位代码：10183

研究生学号：2017142011　　密　　级：公 开

吉 林 大 学

硕士学位论文

（学术学位）

陈旸《乐书》中失传乐器研究

Research on lost Musical Instruments in Chen yang's YueShu

作者姓名：武婧

专　　业：音乐与舞蹈学

研究方向：音乐学理论研究

指导教师：王丽伟　教授

培养单位：艺术学院

2020 年 6 月

吉林大学硕士学位论文原创性声明

本人郑重声明：所呈交学位论文，是本人在指导教师的指导下，独立进行研究工作所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不包含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的作品成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本人完全意识到本声明的法律结果由本人承担。

学位论文作者签名：

日期： 2020 年 6 月 4 日

关于学位论文使用授权的声明

本人完全了解吉林大学有关保留、使用学位论文的规定，同意吉林大学保留或向国家有关部门或机构送交论文的复印件和电子版，允许论文被查阅和借阅；本人授权吉林大学可以将本学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或其他复制手段保存论文和汇编本学位论文。

（保密论文在解密后应遵守此规定）

论文级别：☑硕士 □博士

学科专业：音乐与舞蹈学

论文题目：陈旸《乐书》中失传乐器研究

作者签名：武婧 指导教师签名：王丽伟

2020 年 6 月 4 日

陈旸《乐书》中失传乐器研究

Research on lost Musical Instruments in Chen yang's YueShu

作者姓名：武婧

专业名称：音乐与舞蹈学

指导教师：王丽伟　教授

学位类别：艺术学硕士

答辩日期：2020 年 6 月 4 日

摘要

陈旸《乐书》是中国古代第一部内容相对完整的音乐类著作，书中所提及乐器约380余种，其中不乏现已失传的乐器，而通过研究书中失传的乐器以填补学术空缺，便是本文的研究目的。本文共分为三个部分，其中第一部分为绪论，第二部分为正文，第三部分为结语。

第一部分绪论。首先介绍研究背景及选题的确定，然后对研究现状进行梳理分析并确定研究方法。最后对研究中的相关问题进行说明，并将陈旸《乐书》中的失传乐器按霍恩博斯特尔-萨克斯乐器分类法分为四类，从每一类中挑出一件失传乐器作为具体研究的对象。

第二部分正文，共分为四章。

第1章，体鸣失传乐器釁钟。首先介绍了体鸣乐器的概述，然后对釁钟的起源进行探讨，对其形制、纹饰做出推测，并阐述了其祭祀功能以及意义，最后对其失传原因进行分析。

第2章，气鸣失传乐器双凤管。首先介绍了气鸣乐器的概述，然后对双凤管的起源进行探讨，对其形制、纹饰做出描述，又追溯其本源乐器凤管的由来及传播，最后对双凤管和凤管的失传原因进行分析。

第3章，膜鸣失传乐器齐鼓。首先介绍了膜鸣乐器的概述，然后对齐鼓的起源进行探讨，并举例云冈石窟佛伎塑像与莫高窟飞天壁画中的齐鼓，以此分析齐鼓的形制与演奏方法，最后对其失传原因进行探讨并介绍敦煌壁画中乐器的仿制品齐鼓。

第4章，弦鸣失传乐器筑。首先介绍了弦鸣乐器的概述，对筑的历史记载进行探讨，举例马王堆汉墓及王室汉墓中出土筑的实物与壁画，并将筑与同一时期出土的琴、瑟进行比较。以考证其形制与演奏方法，最后介绍现代仿制品筑并探讨其失传原因。

第三部分结语。总结了各个时代乐器的特征。并对失传乐器的传承和保护提出意见和建议。

关键字:

失传乐器，釁钟，双凤管，齐鼓，筑

Abstract

The book of music by Chen Yang is the first relatively complete musical work in ancient China. There are about 400 kinds of Musical Instruments mentioned in the book, some of which are now lost. The purpose of this paper is to study the lost Musical Instruments to fill the academic vacancy. This paper is divided into three parts, the first part is the introduction, the second part is the body, the third part is the conclusion.

The first part is introduction. Firstly, the research background and the selection of topic are introduced, then the research status is analyzed and the research methods are determined. Finally, the related problems in the research are explained, and the lost Musical Instruments in Chen Yang's book of music are divided into four categories according to the hornboster-saxophone classification.

The second part is divided into four chapters.

Chapter 1. The body tolls the lost instrument bell. Firstly, the paper introduces the overview of coronal bell, then discusses the origin of coronal bell, speculates on its shape, structure and ornamentation, expounds its sacrificial function and significance, and finally analyzes the reasons for its loss.

Chapter 2, qi Ming lost musical instrument double phoenix tube. This paper first introduces the overview of pneumatic instruments, then discusses the origin of double phoenix pipe, describes its shape, structure and decoration, and traces the origin and spread of double phoenix pipe, finally analyzes the reasons for the loss of double phoenix pipe and phoenix pipe.

Chapter 3, the lost Musical Instruments of membranophone. This paper first introduces the overview of membranophone, and then discusses the origin of drum alignment, and gives examples of qigu in the buddhist figure in yungang grottoes and the flying apsaras in mogao grottoes.

Chapter 4, chords lost musical instrument building. Firstly, the paper introduces the overview of stringed Musical Instruments, discusses the historical records of

zhu.examples are the material objects and murals unearthed from the han tombs in mawangdui and the han tombs of the royal family. Based on the research of its form and playing method, the paper introduces the construction of modern imitation and discusses the reasons for its loss.

The third part is the conclusion. The characteristics of Musical Instruments in different ages are summarized. Suggestions and Suggestions are put forward for the inheritance and protection of lost Musical Instruments.

Key words:

Lost musical instrument, Xin Zhong, double phoenix pipe, Qi drum , Zhu

目　　录

绪论.....1
1.1　研究背景.....1
1.2　选题的确定与意义.....1
1.3　研究的现状.....1
1.3.1　以陈旸《乐书》成书为主体研究对象.....2
1.3.2　以陈旸《乐书》内容为主体研究对象.....3
1.4　研究的方法.....5
1.5　相关问题的说明.....7
1.5.1　研究资料版本的选择问题.....7
1.5.2　失传乐器概念及失传时间的界说问题.....7
1.5.3　失传乐器分类的问题.....8
第 1 章　体鸣失传乐器研究——以釁钟为例.....13
1.1　体鸣乐器概述.....13
1.2　釁钟之“釁”起源研究.....13
1.2.1　宫室之釁.....14
1.2.2　军器之釁.....16
1.2.3　邦器之釁.....18
1.3　釁钟形制、纹饰的推测.....19
1.3.1　镛钟之说.....19
1.3.2　纹饰推测.....21

1.4 釁钟功能意义的研究 22
1.4.1 社稷之祭 22
1.4.2 厌怪御妖 23
1.5 釁钟失传之因的探究 24
1.5.1 朱砂代之 24
1.5.2 佛钟代之 24
本章小结 25
第 2 章 气鸣失传乐器研究——以双凤管为例 26
2.1 气鸣乐器概述 26
2.2 双凤管乐器历史溯源的研究 26
2.2.1 继之古制，以调阴阳 26
2.2.2 李照乐改，以备献享 27
2.3 双凤管乐器形制、纹饰的研究 27
2.3.1 以凤冠名 28
2.3.2 为双之器 28
2.4 双凤管本源乐器凤管的研究 29
2.4.1 凤管最初文献记载 29
2.4.2 凤管与風管之辨 33
2.4.3 小筚篥或为凤管 34
2.4.4 西夏乐器之凤管 35
2.5 双凤管乐器与凤管乐器的失传探究 37
2.5.1 双凤管之失传 37

2.5.2 风管失传之因 37
本章小结 38
第 3 章 膜鸣失传乐器研究——以齐鼓为例 39
3.1 膜鸣乐器概述 39
3.2 胡乐中齐鼓乐器历史溯源的研究 39
3.2.1 齐鼓的历史文献记载 39
3.2.2 齐鼓在隋唐时期的记载 40
3.3 齐鼓乐器形制、纹饰的研究 41
3.3.1 云冈石窟中的齐鼓乐器 42
3.3.2 莫高窟中的齐鼓乐器 45
3.4 齐鼓乐器失传原因的探究 47
3.5 敦煌壁画中仿制的齐鼓乐器 47
3.5.1 敦煌壁画乐器仿制的起因 47
3.5.2 敦煌壁画乐器中齐鼓仿制品 48
3.5.3 敦煌壁画乐器仿制的意义 49
本章小结 49
第 4 章 弦鸣失传乐器研究——以筑为例 51
4.1 弦鸣乐器概述 51
4.2 古乐器筑历史溯源的研究 51
4.2.1 古乐器筑的文献记载 52
4.2.2 古乐器筑的演奏活动 52
4.3 古乐器筑形制、纹饰的研究 52

4.3.1 马王堆汉墓出土的明器及图像.....53
4.3.2 王室汉墓中出土的实物乐器筑.....55
4.3.3 古乐器筑与同期琴、瑟的比较.....56
4.4 古乐器筑的仿制复原研究.....58
4.4.1 古乐器筑仿制的过程.....58
4.4.2 古乐器筑仿制的意义.....59
4.5 古乐器筑失传原因的探究.....60
本章小结.....61
结语.....62
参考文献.....63
作者简介及科研成果.....69
致谢.....70

图表目录

表 1　八音分类法.....8
表 2　霍恩博斯特尔-萨克斯乐器分类法.....11
表 1-1　《左传》中釁鼓统计.....17
表 1-2　重修宣和博古图中记载钟的纹饰.....22
表 1-3　祭社稷谱.....23
表 2-1　觱篥的记载.....30
表 2-2　西凉乐、高丽乐使用乐器.....34
表 3-1　隋唐时期齐鼓的使用情况.....40
表 3-2　云冈石窟中鼓乐器统计.....43
表 4-1　筑、琴、瑟对比.....58
图 1-1　镛.....20
图 2-1　双凤管.....28
图 2-2　榆林石窟中凤管乐器.....35
图 2-3　编号俄Дｘ2822 号《雜字》.....36
图 3-1　陈旸《乐书》中齐鼓乐器.....41
图 3-2　齐鼓佛伎.....44
图 3-3　齐鼓飞天.....46
图 3-4　齐鼓仿制品.....48
图 4-1　陈旸《乐书》中的古乐器筑.....53
图 4-2　马王堆汉墓中的明器筑.....54

图 4-3　马王堆汉墓中神兽击筑.....54
图 4-4　王室汉墓中的实物乐器筑.....55
图 4-5　马王堆汉墓中的七弦琴.....57
图 4-6　马王堆汉墓中的瑟.....57
图 4-7　郝敬春与沛筑.....59
图 4-8　曾侯乙乐器仿制品乐队演奏.....60

绪论

1.1 研究背景

陈旸，字晋之，今福建闽清人。当时北宋社会尚儒学之风，文人多尊崇，陈旸其兄陈祥道作《礼书》献之，陈旸深受儒学思想与其兄的影响作《乐书》并成书于北宋晚期哲宗元符年间，徽宗建中靖国元年（1101 年）时进献。陈旸《乐书》共两百卷，内容多为五礼之用乐的相关记载，全书分为两个部分，其中第一部分前九十五卷为训义，内容来源于《孟子》、《礼记》、《诗》、《尚书》、《春秋》、《周易》、《仪礼》、《孝经》、《论语》、《周礼》等儒学之经典中音乐相关的记载，并释以训义。第二部分后一百零五卷为乐图论，其中九十六卷至一百零四卷论述律吕；一百零五卷至一百八十八卷分为雅部、胡部、俗部并分别介绍三部之中的乐器、歌、舞以及杂乐；一百八十九卷至二百卷论述吉礼、凶礼、宾礼、军礼、嘉礼之五礼。

1.2 选题的确定与意义

陈旸《乐书》是中国古代第一部内容相对完整的音乐类著作，篇幅巨大并近完整的流传至今，学术价值可谓之高。但是在笔者三年的学习过程中，发现目前学术界对其研究的学者甚少，所发表的研究成果也很少，其学术价值并未被充分挖掘。笔者总结可能存在问题主要有两点：一是所载内容多为失传，真伪无从考证；二是语言为古文并没有标点符号，如果是没有古文基础的人阅读起来则十分困难。为此，笔者将选题定为陈旸《乐书》中失传乐器研究，想通过研究失传乐器来填补乐书的学术价值，也可供后人参考。再者，失传的古乐器，我们多数人只能将它们当做传说看待，笔者希望能够通过自己的研究，让这些乐器重见天日，证明它们曾经在历史上真实存在过。

1.3 研究的现状

本文以陈旸《乐书》中的失传古乐器为主要研究对象，因此，有关陈旸《乐书》的既往研究成果，尤其是有关陈旸《乐书》中乐器的研究成果，对本文研

究有着重要的参考意义。虽然陈旸《乐书》的学术价值很高，但是具笔者了解，目前学术界对其研究甚少，并未被充分发挥其价值。笔者将目前学术界论文分为两类：第一类为以陈旸《乐书》成书为主体研究对象；第二类为以陈旸《乐书》内容为主体研究对象。

1.3.1 以陈旸《乐书》成书为主体研究对象

（1）以陈旸生平经历为研究

在这一类研究成果中，主要代表为致力于音乐文献学、中国传统音乐及非物质文化遗产保护研究的中国艺术研究院研究员郑长铃先生。郑长铃先生曾发表多篇对于陈旸《乐书》的研究成果，并从民族音乐学的角度出发，多视角地分析陈旸《乐书》，主要研究成果如下：2002 年硕士毕业论文：《陈旸生平及其〈乐书〉著述背景研究--以民族音乐学视角》[1]；2004 年博士毕业论文：《陈旸及其〈乐书〉研究》[2]；2001 年发表于《中国音乐学》期刊：《陈旸生平及其人文背景研究》[3]；2005 年发表于《中国音乐学》期刊：《在田野中走近陈旸--关于陈旸及其〈乐书〉研究的民族音乐学方法选择与思考》[4]；2013 年第六届世界儒学大会学术论坛发言：《陈旸及其〈乐书〉的当代意义探讨》[5]；2017 年第八届世界儒学大会学术论坛发言：《传统文化的当代审视--从陈旸〈乐书〉谈起》[6] 等。

以上郑长铃先生的研究成果多以民族音乐学的视角，利用田野调查法多次赴陈旸故里进行实地调查，由此，在他的成果中多谈论陈旸的生平及其《乐书》的写作背景，但是甚少涉及《乐书》本体的内容，即便涉及也存在明显的错误。

---

[1] 郑长玲：《陈旸生平及其〈乐书〉著述背景研究》，福建师范大学硕士论文，2002 年。

[2] 郑长铃：《陈旸及其〈乐书〉研究》，福建师范大学博士论文，2004 年。

[3] 郑长铃：《陈旸生平及其人文背景研究》，《中国音乐学》，2001 年第 1 期。

[4] 郑长铃：《在田野中走近陈旸——关于陈旸及其〈乐书〉研究的民族音乐学方法选择与思考》，《中国音乐学》，2005 年第 4 期。

[5] 郑长铃：《陈旸及其〈乐书〉的当代意义探讨》，《第六届世界儒学大会学术论文集》，2013 年，第 412 页。

[6] 郑长铃：《传统文化的当代审视——从陈旸〈乐书〉谈起》，《第六届世界儒学大会学术论文集》，2017 年，第 332 页。

已有多位学者在研究中指出，可知郑长铃先生对陈旸《乐书》的本体内容并未进行系统的研究。

许在扬2008年在《黄钟》期刊中发表《陈旸及其〈乐书〉研究中的一些问题》[7]一文，他对陈旸的生卒年问题、为什么将陈旸《乐书》看作“音乐百科全书”以及陈旸《乐书》中俗部内容作出了自己的看法及探讨。

（2）以《乐书》成书年代为研究

苗建华1992年在《音乐研究》期刊上发表《陈旸〈乐书〉成书年代考》[8]一文，文中对前人对于《乐书》成书年代的定论进行分析，并最终得出结论，陈旸《乐书》的最终成书年代不是在靖国元年（1101）而应该是在元符三年（1100年）的最后四个月的秋冬之际，但本文并未采纳。

（3）以《乐书》版本为研究。

中国艺术研究院单蕾的硕士学位论文《清代以前陈旸〈乐书〉版本调查与研究》[9]主要对清代之前陈旸《乐书》辽宁图书馆所藏手抄本、日本国立国会图书馆所藏宋刊本、日本宋刊元修本、光绪二年广东方氏刊本以及北京图书馆和中国艺术研究院图书馆收藏的元刻明递修本、美国国会图书馆摄制北平图书馆的宋刊本胶片、美国国会图书馆摄制北平图书馆的宋刻明印胶片以及美国国会图书馆摄制北平图书馆的宋刻元印本胶片的八个不同版本进行调查研究和比较。

1.3.2 以陈旸《乐书》内容为主体研究对象

（1）以《训义》为研究。

华中师范大学龙婷在硕士毕业论文《中国古代典籍对15世纪朝鲜宫廷仪式音乐的影响--以〈周礼〉、陈旸〈乐书〉为例》[10] 中认为，15世纪朝鲜的宫廷音乐，是借鉴了中国的陈旸《乐书》和《周礼》，并对其朝鲜的宫廷仪式音乐进行了改革，并利用二者制定了雅乐乐器、乐悬等，但是文中只有一节简明介绍陈旸《乐书》。

[7] 许在扬：《陈旸及其〈乐书〉研究中的一些问题》，《黄钟》，2008年第2期。

[8] 苗建华：《陈旸〈乐书〉成书年代考》，《音乐研究》，1992年第3期。

[9] 单蕾：《清代以前陈旸〈乐书〉版本调查与研究》，中国艺术研究院硕士论文，2007年。

[10] 龙婷：《中国古代典籍对15世纪朝鲜宫廷仪式音乐的影响》，华中师范大学硕士论文，2014年。

华西师范大学文学硕士瞿小枝的毕业论文《陈旸〈乐书〉引〈礼记〉考校》[11]一文对陈旸《乐书》中引用最多的《礼记》中《曲礼》、《檀弓》、《文王世子》等二十九篇的内容进行了文字上的校勘以及文献出处的明确。

(2) 以《乐图论》为研究。

天津音乐学院范娜的硕士毕业论文《陈旸〈乐书·乐图论·八音雅部〉乐器记述研究》[12]中不光探寻了陈旸《乐书》乐图论雅部中所引文献来源，还采用了音乐比较学的研究方法，将《乐书》中乐图论部分中的雅乐所有乐器的记载与同期其他著作中的同类乐器的记载，从乐器的分类法、乐器的释文以及乐器的配图三个方面进行了详细的比较。

中国音乐学院博士生陆晓彤的毕业论文《〈乐书·八音〉与〈文献通考·八音〉比较与研究》[13]一文，是笔者所见学术界目前为止对于陈旸《乐书》的研究最为系统深入的研究成果之一，此文运用了音乐比较学、音乐文献学、乐律学等多种研究方法，对陈旸《乐书》与马端临《文献通考》中的八音异同部分进行比较研究，并对陈旸《乐书》的内容具体分析，从而探析陈旸《乐书》的整体结构、编撰特点等问题，使读者对于两者能够正确认识其文献价值。

武晓红在《乐府学》期刊上发表《陈旸〈乐书〉“箜篌”记载疑误考辩 》[14]一文，对陈旸《乐书》中所载“箜篌”乐器进行了深入研究。她认为，《乐书》中对“箜篌”乐器的记载错误颇多，如“卧箜篌”乐器是否归于胡部等问题，并指出所绘图像亦不够精准。这主要是因为陈旸本人对于“箜篌”乐器不够了解，概念混淆缺乏正确的认识。

刘勇在《中央音乐学院学报》上发表的《陈旸〈乐书〉乐器插图中的若干问题》[15]一文中， 提出陈旸《乐书》中存在许多乐器插图不准确的问题。他认为错误的插图不但不能起到辅助的作用，甚至还可能误导读者，并由此呼吁大家今后如果在文章中使用插图时，应该注意图片的准确度。

---

[11] 瞿小枝：《陈旸〈乐书〉引〈礼记〉考校》，西华师范大学硕士论文，2016 年。

[12] 范娜：《陈旸〈乐书·乐图论·八音雅部〉乐器记述研究》，天津音乐学院硕士论文，2008 年。

[13] 陆晓彤：《〈乐书·八音〉与〈文献通考·八音〉比较与研究》，中国音乐学院博士论文，2016 年。

[14] 武晓红：《陈旸〈乐书〉“箜篌”记载疑误考辨》，《乐府学》，2018 年第 2 期。

[15] 刘勇：《陈旸〈乐书〉乐器插图中的若干问题》，《中央音乐学院学报》，2016 年第 3 期。

山西大学原帅的硕士毕业论文《陈旸〈乐书〉中的音乐图像研究》[16]，运用了音乐图像学对陈旸《乐书》中的所有音乐图像进行了分类研究并对其图像的科学价值做出了进一步探讨，但是文章仅停留于图像分类的表面，并未对图像本身进行深入研究，是本文不足之处。江西财经大学黄玉华的硕士毕业论文《陈旸〈乐书·乐图论〉音乐文献价值探析》[17]一文，运用多学科的角度肯定了陈旸《乐书·乐图论》中音乐文献的价值，并探讨了其中文献资料记载的特点，如资料来源的广泛性、资料记载的直观性以及全面性，最后还对其缺失的原因进行了分析。

1.4 研究的方法

本课题主要运用音乐史学、音乐文献学、音乐图像学以及音乐考古学的方法进行研究。

（1）音乐史学

音乐史学是研究历史发展过程中，音乐内容形式的演变、发展及其规律的学科。本文则运用音乐史学的研究方法，具体研究本文中失传古乐器所处朝代中的音乐活动与当时的社会、政治、经济、文化等领域之间的关系，来分析陈旸《乐书》中失传乐器失传的原因等因素。

（2）音乐文献学

孔子曾对其弟子说："夏礼吾能言之，杞不足征也；殷礼吾能言之，宋不足征也；文献不足故也。足，则吾能征也。"[18]可见文献的重要性，一篇成熟的论文在动笔写之前，也应该有充足的文献资料支撑。几千年前，人类的祖先就发明了文字，并学会通过用甲骨、岩石、陶器、青铜器、丝帛、竹简等作为载体记录当时的音乐活动信息。虽然年代久远，一些文献早已亡佚，但也有不少文献得以保存流传至今，这些记载为我们后世的研究提供了理论依据，是我们现今学习古代史的辅助工具。

音乐文献学是一门新兴的交叉学科，运用音乐文献学，对所需资料进行整理、考证和判评，是我们研究历史不可缺少的一种重要的研究方法，本文将运

[16] 原帅：《陈旸〈乐书〉中的音乐图像研究》，山西大学硕士论文，2014 年。

[17] 黄玉华：《陈旸〈乐书·乐图论〉音乐文献价值探析》，江西财经大学硕士论文，2009 年。

[18] 方宝璋，郑俊晖：《中国音乐文献学》，福建教育出版社，2006 年，第 3 页。

用音乐文献学的方法，对古代文献进行整理、考辩和梳理，在古籍中找出失传乐器的线索以此为研究。所选古籍以清代纪昀等所著台湾商务印书馆发行的文渊阁《四库全书》为基础，从中选取相关古籍，如《宋史》、《元史》、《文献通考》、《太平御览》、《风俗通义》以及《尔雅》等史料文献。当然，由于所选古籍年代久远，或经过多次抄写刊刻，导致不同版本的出世，其内容真伪难辨，也存在书写等错误，为此在查阅过程中也需借助近代以来的学者们所校勘的版本以助研究。

(3) 音乐图像学

图像学最早为研究绘画主题而产生，但随着研究的发展，图像学已经不局限于美术作品的研究。图像学作为时间的载体可以揭示作品背后的本质内容，所以现代图像学已经与众多学科相互渗透，如社会学、心理学等。

音乐图像学便是上个世纪 80 年代，由西方传入我国，涉及音乐学、图像学、考古学等学科的一门新兴交叉学科。音乐图像学是对有关音乐图像载体的研究，如绘画、壁画、雕像、画像砖等。除此以外，实物的乐器也是这一学科的研究对象，音乐图像学弥补了文献中文字记载的缺失与不足。近些年来，我国音乐学家们也在不断致力于音乐图像学的发掘与研究，并成立了中国音乐图像学学会，许多专著得以问世。陈旸《乐书》中绘有 400 余幅插图，其中包含乐器、舞器、乐队排列等内容。据学者们考证，其中乐图多引自现已失传的《大周正乐》、《乐法图》、《律书乐图》以及《唐乐图》等著作，虽然绘画线条简单也有错误之处，但其研究价值极高。所以，音乐图像学可视为本文研究方法的重要方法之一。此外，考古中发掘的壁画、乐器实体等资料也是本文重点研究的内容，由此还需借助音乐考古学的方法来加以例证。

(4) 音乐考古学

音乐考古学相较于其他学科来说，还是较早引起相关学者们关注的一门学科。我国早在北宋年间的“金石学”研究中，便已有记载出土的古代乐器，但记录相对简单。中国音乐考古学发展至今，已经取得了丰厚的成果，这与国家对文物的重视保护与考古学者们的不懈努力分不开。

音乐考古学的研究对象，是有关音乐的图像、器乐、古谱等音乐文物，专家们对其进行分类、年代判定、测音、命名从而进一步研究。那么，陈旸《乐

书》中的失传乐器是否已有出土文物？或是与出土文物有着某种关联？笔者带着疑问踏上了一条寻找失传乐器的道路。历时一年，先后参观了台湾省故宫博物院、北京国家博物馆、故宫博物院、湖北省博物馆、南京博物院等多个陈列音乐文物的博物馆，进行考察并对相关音乐文物进行记录分析。但是，我们的祖国太大了，出土文物也数不清，笔者无法一一探寻，只能借助阅读相关音乐考古学类的著作来辅证。如黄翔鹏、王子初等音乐学者们编著的《中国音乐文物大系》，此系列分为十六册，分别介绍了河南、新疆、北京等十九个省、自治区、直辖市的音乐文物，学术价值可想而知。

1.5 相关问题的说明

什么是失传乐器？这些乐器是什么时候失传的？有多少失传乐器？它们为什么会失传？如何研究失传乐器？这些是笔者一直以来思考的问题。

1.5.1 研究资料版本的选择问题

从确定题目以后，笔者便开始思考陈旸《乐书》版本的选择问题。自宋徽宗建中靖国元年（1101 年）陈旸进献以来至新中国成立之前，《乐书》有南宋首刊本、宋刻元修本、宋刻元印本、元代重刻本、元刻明修本、宋刻明印本、明代手抄本、文渊阁四库全书本和光绪二年广东方氏刊本等多个版本。但并非每一个版本都保存完整，较完整的为元刻明修本、文渊阁四库全书本以及光绪二年广东方氏刊本。但不论哪一个版本都不易查阅，幸运的是，笔者在台湾东海大学交换期间，其图书馆特藏馆内藏有台湾商务印书馆发行的文渊阁《四库全书》，笔者有幸得以查阅，所以本文以台湾商务印书馆发行的文渊阁《四库全书》中经部乐类 211 的陈旸《乐书》为底本以其他版本为辅助加以研究。

1.5.2 失传乐器概念及失传时间的界说问题

失传，是指没有延续下去或是没有被人继承。所以陈旸《乐书》中的失传乐器是指书中提及的乐器却没有延续至今或没有后人继承的乐器。

中国的历史大致可以分为三个大阶段即中国古代、中国近代以及中国现代，而今天我们所学习的中国音乐史则大致分为两个阶段即中国古代音乐史、中国

近代音乐史，是以 1840 年鸦片战争为分界点。所以本文对于失传乐器时间的界定为中国近代之前，即未能延续或被继承于近代之后的乐器，被定为失传乐器。这些乐器就是本文将研究的主体。

1.5.3 失传乐器分类的问题

陈旸《乐书》中乐图论部分除去同器不同名的乐器外，约提到三百八十余件乐器。北宋年间兴儒学复礼乐，雅乐占据主导地位。所以陈旸先是按照礼乐的观念将书中歌舞乐以及乐器分为三个部分：即代表礼乐的雅部、由外国传入中原的胡部、除前两者以外的俗部。“圣人之作乐也，文之以五声，播之以八音。则铸之金、磨之石、击之丝木、越之匏竹、拊之革土。其大不过宫，其细不过羽，或戛、或击、或搏、或拊，一合焉，一止焉，而乐由此以成矣。”[19]所以又将雅、胡、俗三部分中的乐器由此分为八类并加以配图释文。下图表为具体分类：

表 1　八音分类法[20]

	雅部	胡部	俗部
金之属	镛（大钟）、剽（中钟）、镈（小钟）、棧（小钟）、编钟（歌钟）、青钟、赤钟、黄钟、白钟、黑钟、和钟、釁钟、金淳（淳于）、金鐲（金鉦、丁寧）、大金鐃、小金鐃（小鉦）、金鐸、木鐸	方響（響鐵）、编钟、正銅鈸、和銅鈸（銅盤）、銅鐃、銅鉦、銅角（吹金）、龍頭角、大銅鼓、中銅鼓、小銅鼓、鐵拍板、銅鑼	编钟、大鎛、博山钟、飛廉钟、儀钟、衡钟、古文钟、千石钟、九乳钟、平陵钟（杜陵钟）、華钟、鳴钟、啞钟、毁钟、方響、單鐸、双鐸、風鐸、車鐸（賈鐸）、銅鐸、將于、鐵笛、銅管、銅琵琶、鼓吹鉦、警嚴鉦、刁斗（鎗鎗）、銅角、銅磬（銅鉢）、鐵磬、鐵簧、金管、銅籥
土之属	瓦鼓、土鼓、小塤、雅塤、大塤（古塤）、頌塤、古缶	胡缶	水盞、拊瓶、扣甕、擊歐、擊壤、鼓盆、七孔塤、腰鼓、玳瑁笛

[19] [宋]王黼：《重修宣和博古图》，广陵书社，2010 年，第 465 页。

[20] 此表为笔者按照八音分类法对陈旸《乐书》中乐器名称统计所列。

续表:

	雅部	胡部	俗部
木之属	柷（椌擊）、敔（楬戛）、應	大拍板、嘯葉、小拍板、桃皮管、腰鼓、桃皮觱篥	撞木
竹之属	管簫、篪籥、笙簫、洞簫、仲籥、小篪（沂）、葦籥（竹籥）、豳籥、葯籥、韶簫、管、簜、篩、篴、都良管（班管）、大篪、篞、彤管、孤竹管（孫竹管、陰竹管）	觱篥（悲篥、茄管、頭管、風管）、大横吹、漆觱篥、双觱篥、警角、小横吹、银字觱篥（银字管）、十八管簫、吹鞭、二十一管簫、龍頸笛、双角（長鳴）、大胡笳（大筋）、中鳴（簸邏迴）、蘆管、胡篪（小篪）、羌笛（胡笛）、義觜笛、歌簫、蘆茄、小胡笳（小筋）	雅簫、太平管、頌簫、雅笛、籟簫、短簫、鼓吹簫、讌樂簫、清樂簫、教坊簫（唱簫、和簫）、昭華管、李冲簫、霜條篪、七孔籥、双管（黄钟管、大吕管）、七星管、双凤管、凤簫、駱駞管、跋辰管、手笛、簫管（中管、尺八管、竪篴）、長笛、十二箱笛、双笛、竪笛、七孔笛、十二律笛、柯亭笛、煙竹笛、凤鳴笛、短笛
匏之属	巢笙、和笙（凤笙）、大竽、小竽、簧	十七管竽、十九管竽、胡蘆笙、埒竽、雅簧、胡直、二十三管竽、竹簧、瓢笙、震虡笙	竽笙、凤翼笙、義管笙、雲和笙、十七管笙、十二管笙、十二月笙、簌、擊竹
丝之属	大琴、大瑟、中琴、中瑟、两儀琴、小琴、小瑟、次大琴、次小瑟、雅琴、七弦琴、頌瑟、十二弦琴	凤首箜篌、小箜篌（坎篌、空侯）、蛇皮琵琶、奚琴、大箜篌、大琵琶、竪箜篌、胡瑟、擘箜篌、胡箜篌、胡弄、小琵琶、匏琴、秦漢琵琶、龜兹琵琶(屈茨琵琶)、卧筝、胡琴、卧箜篌、崑崙琵琶	頌琴、寒玉石、擊琴、太一樂、清角、天寶樂、一絃琴、十三絃琴、二十七絃琴、月琴、素瑟、凤凰、黄钟瑟、雲和琵琶、落霞、號钟、緑綺、雲和筝、清英、燋尾、和志、石枕、蕃瑟、響泉（韻磬）、荔支、六合、百納琴、伏犧琴、鹿爪筝、夫子琴、靈闕琴、縣琴、雅瑟、十九絃琴、静瑟、寶瑟、雲和琴、繞梁、双凤琵琶、擊筑、金縷琵琶、直頸琵琶、繞梁、曲頸琵琶、大忽雷琵琶、鼓筝、小忽雷琵琶、怡神、二絃琵琶、軋筝、七絃琵琶、八絃琵琶、五絃筝、十二絃筝、十三絃筝、银装筝、阮咸琵琶、六絃琵琶

续表:

	雅部	胡部	俗部
石之属	石磬、玉磬（天球）、编磬、離磬（鷟磬）、笙磬、頌磬（歌磬）	编磬、玉蠡、骨管、牙管	编磬、石鼓、玉鼓、石钟、玉律、土鞚、玉琯、瓦琵琶、玉笙、紫玉箫、石角、梵贝（玉螺）、白玉箫、八缶、玉笛、八孔塤、玉琴、玉方響、神鉦
革之属	縣鼓、路鼗、小鼜、足鼓、料（鞀）、鲁鼓（薛鼓）、楹鼓、鼙鼓、建鼓、靁鼓、應鼓、靈鼓、靈鼗、拊、靁鼗、路鼓、鼗(麻鞞、鞮）、鼖鼓、鼛鼓、提鼓、大鼜、朔鼓（棟鼓）、中鼜、晋鼓、夔鼓	細腰鼓、羯鼓（两杖鼓）、檐鼓、鼓桦、都雲鼓、密須鼓、毛員鼓、駱越鼓、答臘鼓、雞婁鼓、鞉牢、漢鼓（震鼓）、魏鼓（杖鼓、拍鼓、正鼓、和鼓）、齐鼓	漏鼓、搁鼓、黑角、警鼓、鐃鼓、鶴鼓、黑鼓、連鼓、青角、散鼓、方鼓、朝鼓（諫鼓）、常用大鼓、中鼓、撫拍、街鼓、枹鼓(桴鼓)、三杖鼓(頭鼓)、聒鼓、節鼓、雲花黄鼓、小鼓、雲花白鼓、青鼓、赤鼓、熊羆鼓、黄鐘鼓、夏至鼓(冬至鼓)、鷺鼓、和鼓、聖鼓、大鼓、教坊鼓、赤角、交龍鼓、羽葆鼓、鼉鼓、唐鼓

但是上述分类法并不是科学的分类法，存在许多分歧或问题。如编钟这类乐器就在雅、胡、俗三部分中都有出现。又如竹之属与匏之属之间存在混淆，“簫”，《说文》中竹部曰：“簫，吹筩也。从竹，秋聲。”[21]可知簫应为竹材质的吹孔管乐器。而陈旸却将其划分在了匏之属。所以本文不以八音分类法来研究失传乐器，而是以目前世界公认较为科学的霍恩博斯特尔-萨克斯乐器分类法来进行研究。

霍恩博斯特尔-萨克斯乐器分类法是两位音乐家对前人分类法的研究总结并根据声学震动的特征将乐器分为了五类，即体鸣类乐器、气鸣类乐器、弦鸣类乐器、膜鸣类乐器和电鸣类乐器（本文不涉及），此分类法较八音分类法更为简便、系统、科学。所以本文将陈旸《乐书》中所有乐器以此分类法再分为体鸣类乐器、气鸣类乐器、弦鸣类乐器以及膜鸣类乐器四类，以此分章节对失

[21] 许慎撰：《说文解字》，上海古籍出版社， 2007 年，第 223 页。

传乐器进行研究。由于本文篇幅字数有限，故每类乐器中只挑选一件失传乐器加以详证。分类如下图表：

表 2　霍恩博斯特尔-萨克斯乐器分类法[22]

体鸣乐器	镛（大钟）、剽（中钟）、镈（小钟）、棧（小钟）、编钟（歌钟）、青钟、赤钟、黄钟、白钟、黑钟、和钟、釁钟、金淳（淳于）、金鐲（金鉦、丁寧）、大金鐃、小金鐃（小鉦）、金鐸、木鐸 、方響（響鐵）、编钟、正銅鈸、和銅鈸（銅盤）、銅鐃、銅鉦、大銅鼓、中銅鼓、小銅鼓、鐵拍板、銅鑼、编钟、大鎛、博山钟、飛廉钟、儀钟、衡钟、古文钟、千石钟、九乳钟、平陵钟（杜陵钟）、華钟、鳴钟、啞钟、毁钟、方響、單鐸、双鐸、風鐸、車鐸（賈鐸）、銅鐸、將于、鼓吹鉦、警嚴鉦、刁斗（鎗鎗）、銅磬（銅鉢）、鐵磬、鐵簧、石磬、玉磬（天球）、编磬、離磬（簫磬）、笙磬、頌磬（歌磬） 编磬、编磬、石鼓、玉鼓、石钟、玉方響、神鉦、土鼓、瓦鼓、古缶、胡缶、八缶、水盞、拊瓶、扣甕、擊歐、擊壤、鼓盆、土鞚、 大拍板、小拍板、撞木、柷（椌擊）、敔（楬戛）、應、撫拍
弦鸣乐器	大琴、玉琴、擊筑、小琴、鼓筝、雅琴、次小瑟、雲和筝、十二弦琴、頌瑟、两儀琴、六合、七弦琴、大瑟、中琴、中瑟、鹿爪筝、小瑟、次大琴、胡琴、奚琴、胡瑟、大箜篌、小琵琶、十二絃筝、七絃琵琶、小箜篌（坎篌、空侯）、胡弄、伏犧琴、擘箜篌、五絃筝、胡箜篌、凤首箜篌、寒玉石、大琵琶、秦漢琵琶、卧筝、崑崙琵琶、頌琴、擊琴、落霞、一絃琴、十三絃琴、二十七絃琴、素瑟、匏琴、清角、蛇皮琵琶、竪箜篌、號钟、雲和琴、緑綺、静瑟、燋尾、二絃琵琶、怡神、寶瑟、石枕、月琴、響泉（韻磬）、縣琴、和志、百納琴、夫子琴、清英、靈關琴、蕃瑟、荔支、雅瑟、凤凰、十九絃琴、繞梁、二十七絃琴、黄钟瑟、龜兹琵琶(屈茨琵琶)、太一樂、大忽雷琵琶、天寶樂、繞梁、双凤琵琶、直頸琵琶、小忽雷琵琶、阮咸琵琶、雲和琵琶、六絃琵琶、八絃琵琶、十三絃筝、曲頸琵琶、银装筝、軋筝、金縷琵琶、銅琵琶、瓦琵琶、卧箜篌

[22] 此表为笔者按霍恩博斯特尔-萨克斯乐器分类法对陈旸《乐书》中乐器名称统计所列。

续表:

气鸣乐器	簌、箐簫、頌簫、嘯葉、讌樂簫、彤管、十八管簫、筊簫、清樂簫、葦籥（竹籥）、歌簫、篚籥、双觱篥、筠籥、管、昭華管、孤竹管（孫竹管、陰竹管）、篎、短簫、篴、雅笛、小胡笳（小笳）、銅籥、大篪、都良管（班管）、跋辰管、簜、篞、觱篥（悲篥、茄管、頭管、風管）、漆觱篥、李冲簫、小篪（沂）、霜條篪、银字觱篥（银字管）、蘆管、二十一管簫、八孔塤、双角（長鳴）、豳籥、警角、大胡笳（大笳）、煙竹笛、蘆茄、中鳴（簸邏迴）、吹鞭、金管、鼓吹簫、雅塤、仲籥、胡篪（小篪）、義觜笛、羌笛（胡笛）、玉笛、大竽、小横吹、七星管、雅簫、手笛、教坊簫（唱簫、和簫）、七孔籥、籟簫、双管（黄钟管、大吕管）、玉笙、大横吹、玉律、双凤管、梵贝（玉螺）、胡蘆笙、鐵笛、凤簫、簫管（中管、尺八管、竪篴）、長笛、太平管、双笛、駱駞管、七孔笛、震虡笙、十二箱笛、凤鳴笛、龍頸笛、桃皮管、和笙（凤笙）、竪笛、小竽、簧、十七管竽、十二月笙、十九管竽、小塤、二十三管竽、埒竽、瓢笙、胡直、竽笙、凤翼笙、雲和笙、竹簧、十七管笙、十二管笙、巢笙、十二律笛、義管笙、擊竹、赤角、柯亭笛、銅角（吹金）、洞簫、青角、龍頭角、銅管、黑角、玉蠡、牙管、紫玉箫、石角、白玉箫、玳瑁笛、雅簧、玉琯、大塤（古塤）、頌塤、七孔塤、骨管、韶簫、短笛、桃皮觱篥
膜鸣乐器	拊、足鼓、楹鼓、小鼓、建鼓、鼉鼓、中鼜、縣鼓、靁鼓、教坊鼓、靁鼗、雲花白鼓、羽葆鼓、靈鼓、鼓桦、散鼓、靈鼗、節鼓、路鼓、青鼓、聖鼓、連鼓、路鼗、和鼓、夔鼓、夏至鼓（冬至鼓）、鼗(麻鞞、鞮）、黄钟鼓、料（鞀）、鼖鼓、唐鼓、鼛鼓、聒鼓、警鼓、街鼓、晋鼓、漏鼓、提鼓、熊羆鼓、大鼜、交龍鼓、黑鼓、小鼜、朔鼓（楝鼓）、應鼓、鼙鼓、鲁鼓（薛鼓）、鷺鼓、羯鼓（两杖鼓）、檐鼓、三杖鼓（頭鼓）、都雲鼓、毛員鼓、朝鼓（諫鼓）、答臘鼓、密須鼓、搁鼓、齐鼓、漢鼓（震鼓）、鐃鼓、魏鼓（杖鼓、拍鼓、細腰鼓、正鼓、和鼓）、駱越鼓、常用大鼓、雞婁鼓、鞉牢、鶴鼓、大鼓、枹鼓（桴鼓）、雲花黄鼓、方鼓、腰鼓、赤鼓、中鼓

第 1 章　体鸣失传乐器研究——以釁钟为例

1.1　体鸣乐器概述

体鸣乐器的起源较早，可追溯至远古时期。体鸣乐器是指利用棒或板敲击乐器，使乐器本身的固体振动引起发声。其材质多为金属、石土、竹节等，例如除膜制鼓外的其他打击乐器，种类较多。演奏方式可以分为拨奏、击奏以及擦奏等。其中击奏为主要的演奏方式，而击奏又可分为互击与单击两种形式。互击是指同一乐器两者之间相互碰撞使之发出振动的声响，如陈旸《乐书》中所记载的大拍板、小拍板、大金铙、小金铙、正铜钹、和銅钹、铜铙等乐器。单击则是指借助另一件工具敲击乐器从而使之发出振动声响。如陈旸《乐书》中所载的镈钟、编钟、金淳、编磬、铜锣等乐器。本章将以单击体鸣乐器“釁钟”为例进行研究分析。

1.2　釁钟之“釁”起源研究

陈旸《乐书》中雅部金之属中，记载了一段关于釁钟的描述，原文如下：

古者器成而釁以血，盖所以厭變怪、御妖釁。釁钟之釁谓之釁，猶治荒谓之荒、治亂谓之亂也。《周官》天府上春釁寶器。荆王伐吴，将殺沮衛、鏖融釁鼓。则釁鼓之法，其来尚矣。周之所釁，非特此也。大司马之于军器、小子之于邦器、卜人之于龜、雞人之于雞、太祝之于逆牲、小祝之于祈號、国师之于厩、女巫之于浴，皆在所釁焉。齐宣王之时，将以牛釁钟，而以羊易之。夫以牛釁钟，礼也；以羊易牛，仁也。不忍牛之觳觫而废釁钟，是爱牛不爱礼，非仁术也，仁心而以；恻隐牛之就死而易以羊，是爱牛不废礼，非仁政也，仁术而已。圣朝祖宗軫不忍之仁，废釁钟之礼，好生之德，曷其至哉！[23]

“古者器成而釁以血，盖所以厭變怪、御妖釁。”[24]原文中所提到的用“血釁物，以厌变怪”，应是为古代的厌胜之法。《后汉书・章帝八王列传第四十

[23] [宋]陈阳撰，张国强点校：《乐书点校》，中州古籍出版，2019 年，第 508 页。

[24] [宋]陈阳撰，张国强点校：《乐书点校》，中州古籍出版，2019 年，第 508 页。

五》中有载：“因巫言欲作蛊道祝诅，以菟为厌胜之术。”[25]这种厌胜之法，便是起源于古老的巫术，是利用某种物件作为媒介，以达到辟邪祈吉的作用。而对物的“釁之以血”，则是厌胜之法中不可缺少的一个环节。

“血”，其颜色鲜红炙热，古人云：“用毛牲者刍，用羽牲者衈。皆取血以釁之事。釁之者，神之也。”[26]中国古代人民认为“血”是具有神异性的，不论是走兽还是飞禽的鲜血，都是可以传递神明信息的载体，可以通巫术，其血所釁之器物，皆是为了与神明沟通，以神力压制妖物精怪。清人周柄中《四书典故辨正》云：“谓釁之义有三：一是祓社不祥；一是弥缝罅郄使完固之义；一是取其膏泽，护养精灵。”[27]此说法可与前文中厌胜之意相符，以血涂于器物缝隙，从而通灵神明压制不详，保佑万物苍生。

赵氏佑在《温故録》中提到，古人用“釁”之礼不一。而古代之“釁”礼，杨华在《古礼新研》[28]中认为，可以解释为广义与狭义的两种。从广义的角度上讲，《说文》中曰：“釁，血祭也。象祭竈也。從爨省，從酉。酉，所以祭也。從分，分亦声。”[29]郑玄也在《孟子正义》中注曰：“谓薦血也。凡血祭曰釁。”[30]由此可以知道，釁的本意便是血与祭祀。即“血祭之釁”。而从狭义的角度上讲，“是凡器物皆用釁。龟玉亦釁之，庙社皆用釁，主亦釁。马厩亦用釁之。”[31]也就是用血涂抹在具体的器物之上，如占卜用的龟甲、新筑成的房子、马厩、新制成的礼器、军器等，都谓之“釁”，以这种方法将神异性赋予其具体事物之上，以通神明，即“釁器之釁”。那么，要研究“釁钟”，我们不妨先从狭义的角度来研究先秦时期的“釁”礼文化。

1.2.1　宫室之釁

“庙社皆用釁，主亦釁。马厩亦用釁之。”[32]由此可知宫室之釁指的是在宗

[25] [南朝宋]范晔：《后汉书》，太白文艺出版社，2006 年，第 400 页。
[26] [清]焦循：《孟子正义》，河北人民出版社，1988 年，第 50 页。
[27] [清]焦循：《孟子正义》，河北人民出版社，1988 年，第 50 页。
[28] 杨华：《古礼新研》，商务印书馆，2012 年，第 117 页。
[29] [汉]许慎：《说文解字》，上海古籍出版社，2007 年，第 128 页。
[30] [清]焦循：《孟子正义》，河北人民出版社，1988 年，第 50 页。
[31] [清]焦循：《孟子正义》，河北人民出版社，1988 年，第 50 页。
[32] [清]焦循：《孟子正义》，河北人民出版社，1988 年，第 50 页。

庙、屋舍等建筑修建完成之时，所举行的祭祀涂血的仪式，并由“小子”主持仪式，《周礼·夏官·小子》中曰：“小子而掌珥于社稷。祈于五祀。”[33]小子是掌管对新建成的社稷坛和宫室的釁礼官员。在仪式礼成过后，还会举行飨饮酒宴。就此，《大戴礼记·诸侯釁廟》中详细有明确的记载：

成廟，釁之以羊。君玄服立于寢门内，南向。祝、宗人、宰夫、雍人皆玄服。宗人曰：“請令以釁某廟。”君曰：“诺”。遂入。雍人拭羊，乃行，入廟門，碑南，北面東上。雍人举羊。升屋至中，中屋南面，刲羊，血流于前，乃降。

門以鷄，有司当門北面，雍人割鷄屋下。当門，郏室割鷄于室中，有司亦北面也。既事，宗人告事畢，皆退，反命于君。君寢門中南向，宗人日：“釁某廟事畢。”君日：“诺。”宗人請就燕，君揖之乃退。[34]

此釁庙之礼可分为三个阶段，首先釁正庙。庙成之时，众人都穿着玄服，雍人先在门前拭羊，后进入庙门，此时，宗人视之，宰夫面于碑南。雍人将羊挂至屋顶，面朝南杀其羊，等到羊血留下，才从屋顶下来。然后釁庙门，众人都面朝北而立，雍人在屋前将公鸡杀死，并用鸡血滴在门前。最后釁郏室，用鸡血滴于郏室中间。《杂记》中亦有相近描述：“成廟则釁之，其禮：雍人举羊升屋自中。中屋南面刲羊，血流于前，乃降。门郏室皆用鷄。其衈者于屋下割鷄，門当門。郏室中室。又云。路寢成，则考之而不釁。釁屋者，交神明之道也。凡宗廟之器。其名者成，则釁之以豭猪。”[35]更为详细的是，《杂记》中讲宗庙之器应用公猪之血。

“釁”礼离不开血祭，所用之血多为牲血。“盖非止为涂其郤，其牲则以羊为犬，亦用豚犬与鷄，独未有言牛者，牛为牲之最大，不轻用也。”[36]清人焦循在《孟子正义》中指出釁之用牲血多为羊血、犬血、豚血、鸡血以及牛血，但牛血不轻易使用。

《周礼》中也有釁礼相关用血的记载。《周礼·春官·鸡人》中载：“鸡

[33] [清]焦循：《孟子正义》，河北人民出版社，1988 年，第 50 页。

[34] [汉]戴德撰；[北周]卢辩注：《大戴礼记》，北京图书馆出版社，2004 年，第 203 页。

[35] [汉]戴德撰；[北周]卢辩注：《大戴礼记》，北京图书馆出版社，2004 年，第 203 页。

[36] [清]焦循：《孟子正义》，河北人民出版社，1988 年，第 50 页。

人掌共鸡牲。辨其物。大祭祀夜謼旦以鼖百官，凡国之大宾客会同軍旅丧纪亦如之。凡祭祀面禳釁，共其鸡牲。面禳者侯禳于畺，及郊四方，皆用事焉。釁，釁廟之蜀。禳以却灾祸。禳面向四方，釁以厌妖怪。釁以除去不详。”[37]鸡人掌管宰杀鸡牲，祭祀时用鸡血釁庙，众人面向四方祈祷以求消灾，此为釁之鸡血，；《周礼・夏官・羊人》中载：“羊人掌羊牲。凡祭祀，共其羊牲。凡沈、辜、侯、禳、釁、积，共其羊牲。”[38]只要是举行祭祀的仪式，都需要用到羊牲，此为釁之羊血；《周礼・秋官・犬人》中载：“则士师，凡刍衈，则奉犬牲。犬人凡几釁，駹可也。”[39]凡举行釁祭，沉祭、等用杂色的犬也可以。犬人以纯良品种的犬来刍衈，但是祭祀山林川澤时可用杂色犬，此为釁之犬血。

除此之外，《诗经》中小雅部分的《斯干》[40]，是一首描写西周时期大贵族在行宫建成之后举行釁礼时所唱的一首诗歌。全诗共有九章，叙事完整，其内容可分为两个部分。第一章至第五章讲述了宫室所处环境优美的地理位置和建造宫室的过程以及宫室的外观；第六章至第九章讲述了对宫室主人的美好祝福。《诗序》中曰：“《斯干》，宣王考室也。”郑玄在其笺中进一步释解：“考，成也。宣王于是筑宫室群寝，既成而釁之，歌《斯干》之诗以落之，此之谓之成室。”[41]这首诗借釁宫之礼来歌颂周宣王，从侧面则更加突出了周朝时期釁礼的重要性。

中国近现代民间新房基本建成时，还保留“上梁祈吉”的习俗。选择吉日邀请亲朋好友前来，在房梁上张贴大红条幅，梁前要摆放贡品焚香，并唱“祝词”祝愿家主大富大贵，儿孙满堂。此习俗应同《斯干》中所描述，是沿传古人的釁宫室之礼。

1.2.2　军器之釁

《周礼・夏官・大司马》中曰：“若大师，则掌其戎令，涖大卜，帅执事

[37] 陈戍国点校：《周礼》，岳麓书社，1989 年，第 57 页。
[38] 陈戍国点校：《周礼》，岳麓书社，1989 年，第 81 页。
[39] 陈戍国点校：《周礼》，岳麓书社，1989 年，第 103 页。
[40] 陈节注译：《诗经》，花城出版社，2002 年，第 260 页。
[41] 蒋鹏翔：《阮刻毛诗注疏》，西泠印社出版社，2013 年，第 1504 页。

涖釁主及军器。”[42]如果大王亲自征战，就执掌出征令，出发前令卜人占卜问吉凶，带领官员对随军出行的社主和军器等举行釁礼。《周礼·夏官·小子》中曰：“凡沈、辜、侯、禳，饰其牲，釁邦器及军器。”[43]凡是举行埋沈、胡辜、侯禳等大祭祀时，小子将牲畜洗刷备用，并用牲血涂于新制成的邦器与军器之上。由此可知，古代军器也是需要进行釁礼的。这里的军器，指的是“鼓铎之属”。

“鼓”作为古代随军打仗必不可少的军器之一，亦要举行釁礼。《周礼·春官·小祝》中曰“大师，掌釁祈號祝。有寇戎之事，则保郊祀于社。”[44]应劭注云，“釁，祭也。杀牲以血涂釁鼓。今人以瓦器有裂迹者为璺，即釁也”[45]。这里的“釁”应为釁鼓，釁鼓便是以牲之血涂鼓缝隙，而小祝釁鼓以祈福祥消兵灾。釁鼓，在古代文献中常常出现，如《左传》中“釁”字共出现二十次，而“釁鼓”一词则共出现了六次，具体如下图表：

表 1-1　《左传》中釁鼓统计

僖公三十三年	孟明稽首曰：君之惠，不以累臣釁鼓，使归就戮于秦，寡君之以为戮，死且不朽。
成公三年	二國治戎，臣不才，不胜其任，以为俘馘。执事不以釁鼓，使归即戮，君之惠也。
昭公五年	吴子使其弟蹙由犒师，楚人执之，将以釁鼓。
昭公五年	今君奮焉，震電馮怒，虐执使臣，将以釁鼓，则吴知所備矣。
昭公五年	使臣獲釁軍鼓，而敝邑知備，以御不虞，其爲吉孰大焉?
定公四年	君以軍行，祓社釁鼓，祝奉以從，于是乎出竟。

由此可知“釁鼓”是古代行军打仗中必不可少的军器之一，“君以軍行，祓社釁鼓，祝奉以從。”在行军前举行祭祀釁鼓的仪式是一种对于战争结果的寄托，以祈求胜仗。而釁鼓之血不光有前文中所提的各种牲血，此时还可以用战俘的鲜血以釁鼓来祭祀。

[42] 陈戍国点校：《周礼》，岳麓书社，1989 年，第 74 页。
[43] 陈戍国点校：《周礼》，岳麓书社，1989 年，第 81 页。
[44] 陈戍国点校：《周礼》，岳麓书社，1989 年，第 69 页。
[45] [清]焦循：《孟子正义》，河北人民出版社，1988 年，第 50 页。

《武经总要·军祭》中详细描写了当时的场景："其牙神、纛神兵以一少，牢其币牙，以白纛以皂。用刚日以漆器常馔，祠之于墠。统以青绳覆以幄幕，亦三献釁鼓，以一豕祠，官皆戎服，清斋一宿，旧法兼磔。"[46]这种仪式是为了鼓舞士气，以正军心。

1.2.3　邦器之釁

《礼记·月令·孟冬》[47]中提到命太史釁龜、筴。"龜、筴"为先秦时期占卜用的神器，实属前文所提"釁邦器及军器"中的邦器。《周礼·春官·龟人》中曰："上春，釁龜。祭祀先卜。釁者殺牲以血之。"[48]《新定三礼图》中亦云："取龜用秋时，攻龜用春时。上春。釁龜。祭祀先卜。郑以秋万物成故，取龜攻治也，治龜骨以春者是时乾解不发伤也，上春，谓夏正也，釁之以卜神之也。"[49]由此可知，釁龟之礼的过程为在秋天的时候取龟，在春天的时候攻龟，在上春时也就是夏历的正月之时，釁龟举行祭祀占卜。虽然前文中提到釁之羊血、鸡血、犬血、人血，但釁龟所用牲血则为牛血，《管子》中描述："劳若以百金之龜，為无貲而藏諸泰臺，一日而釁之以四牛。"[50]牛为牲之大，不轻易用之，由此可见，釁龟在古代祭祀中的地位和重要性。

《周礼·春官·天府》中载："上春，釁寶镇及寶器。"[51]这里的宝镇及宝器应归为"邦器"，赵氏将宝器引作宝钟，即"釁钟"。所以在上春的时候不光需要釁龟、筴，还要釁钟，而"釁钟"所用之血，同釁龟、筴之牲血一样，也是牛血。可见釁钟与釁龟一样，都是古代祭祀中不可缺少的宝器，其地位同样重要。

那么什么是釁钟呢？《孟子·梁惠王上》[52]中记载了这样一个故事：一天，齐宣王与孟子谈论什么样的德行才可以称得上天下之王。孟子回答说可以安抚天下百姓的人就能称做天下之王，没人可以挡得住这样的人。齐宣王又问像他

---

[46] 会公亮：《武经总要前集 5 卷》，中华书局，1958 年，第 25 页。

[47] 陈戍国点校：《周礼》，岳麓书社，1989 年，第 340 页。

[48] 陈戍国点校：《周礼》，岳麓书社，1989 年，第 67 页。

[49] [宋]聶崇義：《新定三禮圖》，浙江人民美术出版社，2015 年，第 113 页。

[50] [春秋]管仲：《管子》，浙江人民出版社，1987 年，第 726 页。

[51] 陈戍国点校：《周礼》，岳麓书社，1989 年，第 58 页。

[52] [清]焦循：《孟子正义》，河北人民出版社，1988 年，第 50 页。

这样的人是否可以使天下百姓安心。孟子回答说他可以，因为孟子曾经听说有一次齐宣王坐在朝堂宝座上，有宫人牵着一头牛从堂门前经过，齐宣王看见便问那宫人牵着牛要去何处。那人回答将要杀掉此牛取血以釁钟。齐宣王看见此牛害怕地瑟瑟发抖，就像没有犯罪的清白人被拉去刑场一样，实在不忍心，便让宫人将牛放了。宫人不解，问齐宣王是否要废除这釁钟的祭祀仪式。但齐宣王回答此祭祀不能废除，用羊代替牛便可。通过此事，孟子断言齐宣王是一个充满仁义之心的人，必能成天下之大王。这则故事中提到的“将以牛釁钟”便是本文中所探讨的釁钟。除此之外，关于古代釁钟的记载还有以下两则。

《左传·昭公四年》中载：“叔孙爲孟钟，曰：尔未际，飨大夫以落之。”[53]“落”即“落礼”与“釁礼”相同，也就是叔孙为孟丙作钟，并釁之钟。甲骨文卜辞《英》二五六七版记载：“王其鑄黄呂，祭血，叀今天日乙未利。”[54]林沄指出这里的黄吕为钟，对钟祭血，应该为“釁钟”。

1.3　釁钟形制、纹饰的推测

《周礼·春官·大祝》中云：“隋釁，逆牲、逆尸，令钟鼓，右亦如之。”李耜卿曰，“逆尸乃逆牲。牲殺乃薦血釁。薦血也。薦血之后乃有膟膋，隋于主前之礼。盖以自下向上爲言之序。”郑玄注：“隋釁，谓薦血也。凡血祭曰釁。”[55] 也就是说，新铸的钟，在钟体上遍布的纹路沟槽之中涂以牲血，便为釁钟。虽然前文论述了有关“釁”之种种，乃至齐宣王用羊替牛而釁钟的故事，然而“釁之以钟”真实存在吗？

1.3.1　镛钟之说

商代晚期的青铜器“作册般青铜鼋”的背上刻有三十多个铭文，晁福林将其断句为：“丙申，王于洹，隻（获）。王一射，般射三，率无灋（废）矢。王令寢馗兄（貺）乍（作）册般，曰：奏于庸，乍（作）。母（毋）寶。”[56]他认为这里的“奏”字在甲骨文中的意思应为“进献”，是古代祭祀中所用的卜

[53] [春秋]左丘明撰；蒋冀骋标点：《左传》，岳麓书社，1988 年，第 279 页。

[54] 吉林大学古文字研究室编：《于省吾教授百年诞辰纪念文集》，吉林大学出版社，1996 年，第 31 页。

[55] 陈戍国点校：《周礼》，岳麓书社，1989 年，第 68 页。

[56] 晁福林：《作册般鼋与商代厌胜》，《中国历史文物》，2007 年第 6 期。

辞，其含义可分为两点，一是祭祀之名。如“奏河”、“奏山”、“奏祖乙”等；二是祭祀用牲的方法之名。即将牲畜刉割后，将其肉挂于树枝之上，以祭神明，这点与“釁”的本意十分相近。所以，他认为“奏于庸，乍（作）”的意思应该为用牲之血，釁钟庸（镛）。

《玉海》中曰：“商颂庸鼓有斁。注大钟，曰镛”[57]。李纯一[58]认为“钟”可能是周代才有的新名称，而“庸或者镛”则是周代之前的旧名称。“钟”应该为周代钟类的总称，周代的钟，种类繁多，用途各异，故以用“庸或者镛”专称大钟。

《苑洛志乐》中载：“镛钟即大钟也，宣收一宫，与鼗鼓相應者，長四尺五寸，銑間闊二尺八寸一分二釐五毫，以四尺五寸十六分之，每分二寸八分一釐二毫五絲。寸之所得者，三尺二寸；分之所得者，一尺二寸八分；釐之所得者，一分六釐；毫之所得者，三釐二毫；絲之所得者，八毫。銑徑以十六分取十分，闊二尺八寸一分二釐五毫，以為銑徑（銑：钟口之角也），去二分以為鉦徑，又去二分取六分以為舞徑，鼓中為圜月為隧（受擊處也）。”[59]配图如下：

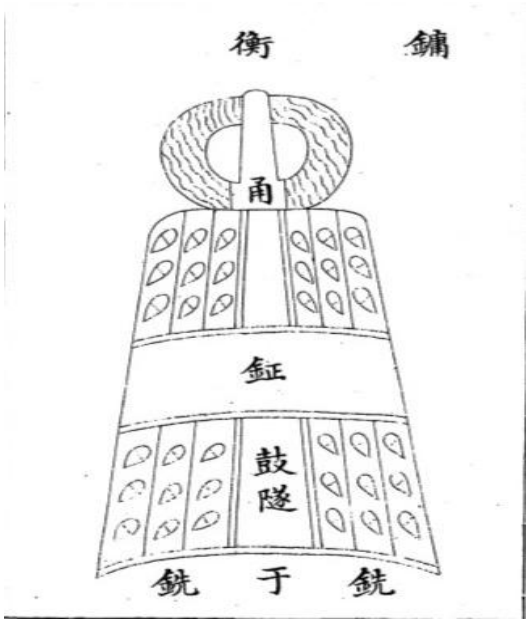


图 1-1　镛[60]

[57] 迪志文化公司：《玉海》，迪志文化出版有限公司，2001 年，第 839 页。
[58] 李纯一：《困知选录李纯一音乐学术论文集》，上海音乐学院出版社，2004 年，第 25 页。
[59] 迪志文化公司：《苑洛志乐》，迪志文化出版有限公司，2001 年，第 176 页。
[60] 迪志文化公司：《苑洛志乐》，迪志文化出版有限公司，2001 年，第 176 页。

虽然《苑洛志乐》中的记载形似目前已出土的“钟”但是对于“镛钟”，近代学者们有不同的看法。罗振玉认为“镛钟”即现在我们所说的“大铙”；容庚认为“镛钟”为“钲”；郭沫若认为“镛钟”为“铎”；而陈梦家则认为“镛钟”是一种具有祭祀作用的钟，并赋予自创新名称“执钟”。虽然各家并没有统一意见，但是目前学术界还是采用罗振玉的观点默认“大铙”为“镛钟”。而笔者认为，陈梦家的观点虽然没有实证，但其观点“镛钟”的功能却与本文所论“釁钟”十分相近。

江西新干商代大墓中，出土了一件体型较大且厚重的大铙或称为“镛钟”（标本 XDM:64）[61]，其形状特别，呈六边形，纹饰为兽面卷云纹。高 41.5 厘米，甬长 17.5 厘米，重则达到 18.1 公斤。出土时，其表面纹饰沟槽中有朱红色的涂抹痕迹。此朱红色的痕迹可否视为釁礼的依据？由此可见，古代乐器作为邦器，所受釁礼是真实存在的。那么釁钟的形状大小、样貌纹饰为如何呢？

“镛”即大钟也，铙之大者像之钟。虽不能肯定二者为一物，但笔者认为，“釁钟”应为类似于镛钟或是大铙体型大小的钟。其形制应如《考工记·凫氏》中所记载[62]，由铣、于、鼓、钲、舞、甬为基本构成，钟下两角为铣，两铣之间为于,于之上为敲击的鼓部，鼓部上方为钲部，钲部之上为舞部,舞部之上的悬柄为甬，如为悬奏，甬的上方会有环为旋。钟面通常绘以纹饰为篆，篆之间可能会有凸出对称的乳钉叫枚或者景，于上方为隧。而祭祀类钟多铸以铭文、绘以纹饰，釁钟亦应如此。

1.3.2　纹饰推测

《重修宣和博古图》[63]中共记载了先秦时期 48 种不同类型的钟，如双螭钟、双凤钟、雷纹钟、山纹钟等。书中所记载这些钟的纹饰各异，具有代表性的有 5 种钟，如下表：

[61] 江西省博物馆等编著：《新干商代大墓》，文物出版社，1997 年，第 80 页。

[62] 陈戍国点校：《周礼》，岳麓书社，1989 年，第 122 页。

[63] [宋]王黼：《重修宣和博古图》，广陵书社，2010 年，第 479 页。

表 1-2　重修宣和博古图中记载钟的纹饰[64]

周双螭钟	体为双螭之状，夫云雷、螭龙之物。昔人每以为钟鼎之饰，盖不独是器也。然是器又特为双螭。以取其类从正如诗，所谓凤凰于飞翙翙其羽，而从之者，众夫鸟兽之属，从之者众非得其性何以致此，乐以象治，故取象如此。
周星带钟	饰以星纹，按舜之象服十有二章，而日月星辰，最为绘衣之首。又彝器中多著以星象者，如月星尊是也。
周双凤钟	鼓间以双凤为饰，顶上復作八凤，有徊翔之状，凤瑞世之物此。所以取象者盖本诸此。
周雷纹钟	枚作螺纹状。间以蟠螭，顶间又为对立纯以雷纹饰。其钮考古之鼎，彝多著雷纹，间错独于音乐，而不然盖鼓钟之音，所以祀天地享鬼神交宾客。锡有功。非是数者而淫于乐，而为流连之过焉，岂不如雷之有害耶？又况雷有回旋之义，凡乐还相为宫，以顺四时之气，则亦寓诸回旋之意也。
周山纹钟	钟枚与鼓间饰以隐起山纹，而于彝器中，饰山者不以，有曰山尊、有曰山纹、觚皆取夫安静之义。钟扣之小，则小鸣，扣之大，则大鸣，体则静也，山亦如之。动而出，则气物所自生，静而入，则气物所自藏。是以古人之制，器其意，盖以类求焉。

以上纹饰中，螭龙寓意为吉祥美好，如果是双螭龙，则寓意男女的感情天长地久；星带象征着古代帝王之风，其绘以星辰则代表尊贵的象征；龙凤呈祥，古代凤凰在人们的心中如同龙一般，代表吉祥如意；雷纹多铸在鼎、彝器之上，代表着对自然的崇拜和尊重；山纹代表山川大地，寓意着祈求风调雨顺。由此可知，不同寓意的钟，其纹饰各不相同。而“釁钟”为祭祀之钟，因此饰以雷纹或山纹的可能性较大。

1.4　釁钟功能意义的研究

1.4.1　社稷之祭

《周礼》中小子珥于社稷，祈于五祀。其大宗伯之职，“以吉礼事邦国之

[64] 此表为笔者据《重修宣和博古图》中所载内容总结所制。

鬼神示，以禋祀，祀昊天上帝。以實柴祀日、月、星、辰，以槱燎祀司中、司命、風师、雨师，以血祭，祭社稷、五祀、五嶽，以貍沈祭山川、川澤、以疈辜祭四方、百物，以肆、献、祼享先王。”[65]由此可知，“以血祭祀”所祭之物为社稷（即土神和谷神）；五祀（即门神、户神、井神、灶神、中溜神）；五嶽（即经过古代帝王封禅的巡狩圣地）。《帝王经世图谱》中也记载了一幅祭社稷谱，这幅祭社稷谱中明确记载了釁礼，图表如下：

表 1-3　祭社稷谱[66]

常礼	孟春	仲春	秋	孟冬	
	籍田、祈	蒐田 、祭社、命民社	报	大割祠、于公社	
变礼	类	用牲	封	宜	衈
	天地大灾、类重祷轻、弥祀、祷祠、大故、天灾	师、甸、献、军归	封于大神、注社友、方岳	大师、大会同、告、诸侯适天子	釁礼始成、成宫

经过前文论述，我们基本可以确定釁钟应是用于祭祀，所以釁钟也应为祭社稷、五祀、五岳的邦器之一。

1.4.2　厌怪御妖

“古者器成而釁以血，盖所以厭變怪、御妖釁。釁钟之釁谓之釁，猶治荒谓之荒、治亂谓之亂也。”[67]釁钟作为古老巫术厌胜之术中的一件宝器，以具有

[65] 陈戍国点校：《周礼》，岳麓书社，1989 年，第 81 页。

[66] [宋]唐仲友：《帝王经世图谱》，中华书局，1985 年，第 150 页。

[67] [宋]陈阳撰，张国强点校：《乐书点校》，中州古籍出版，2019 年，第 508 页。

神力的牲血涂抹于钟的缝隙之上，从而压制妖物精怪，以达到辟邪祈吉的作用。

以上两点为釁钟的功能所在，不论作为祭祀的邦器还是厌胜的宝器，釁钟都与巫术（以通神明）有着密不可分的关系，其原因在于先秦时期的统治者对于自然力量的渴望，希望通过巫术来达到统治天下的地位。

1.5　釁钟失传之因的探究

商代尚巫，周朝尚礼，无论是巫术还是礼乐，釁钟都有着其存在的意义，然而随着东周时期典章制度逐渐被废，礼乐制度也随之瓦解。到了秦汉时期，周朝以来的礼乐制度彻底崩溃，先秦时期的制度不复存在，钟磬之乐也随之减少，双音编钟的制作技术也由此失传。

1.5.1　朱砂代之

秦始皇一统天下，钟被视为权利的象征，而先秦时期的钟已不能与之匹配。取而代之的是一种重达一千二百斤的庙钟，它代表着帝王的权利。以古老的巫术祭祀天地已经不能满足帝王的渴望，长生不老、修仙成佛成为统治者们的追求。“朱砂焉金，服之升仙者”。[68]炼丹之术所用的朱砂被赋予神力，取代了曾经的鲜血。而朱砂被磨成粉末做成颜料，颜色经久不退，秦汉时期应用广泛。现代出土的许多文物都覆以朱砂，可见朱砂也代表着通神明，以朱砂替代鲜血，可能是釁礼失传的原因之一。

1.5.2　佛钟代之

另一方面，随着佛教、道教的兴起。一种新型的钟——佛钟（即梵钟），逐渐取代了先秦时代钟的地位。其一在于，虽然釁钟为祭祀之用钟，然而佛钟（梵钟）本身便代表着宗教信仰，并拥有“神力”；其二在于，先秦时期的钟都为青铜所制，这类钟均按照《考工记》中所载铸钟方法所制，虽然种类颇多，但形制样式基本相同，均为合瓦形，下方有两铣，钟腔为中空，横截面多为椭圆形。这种形制的钟，不论钟体薄厚，都不能使声音更为持久的传递，只可用

[68] [晋]葛洪撰：《抱朴子》，上海古籍出版社，1990 年，第 122 页。

于贵族的享乐或祭祀，其作用过于狭隘。而佛钟（梵钟）体型较大、中空，但钟腔的截面为正圆形，无铣，底部平滑。这是与先秦时期的钟截然不同的。这种体型大而腔体圆的钟，由于振幅均匀，可以使声音更具有持续性和传远性，除演奏祭祀外，还可作为信号钟使用。目前今存最古老的这种佛钟（梵钟）收藏于日本奈良国立博物馆，铸造于中国六朝陈太建七年。

本章小结

釁钟之釁，于今人所看，是极为残忍的，有釁则有杀牲，但在先秦时期却不足为奇。“血”在古代人民的心中具有神圣性和神秘性，对于血液的崇拜之情，于世界各地的先祖文化中都存在着，这是人类进步之中不可缺少的一部分，也是人类走向文明世界的必经之路。古代釁礼，可用于釁宫室、釁邦器、釁军器等祭祀仪式，釁钟，作为祭祀之邦器亦或是厌胜之宝器，主要流传于先秦时期。因甲骨文中有相关记载，所以可能最早起源于殷商时期的巫术，后来又由商代流传至西周再到东周。其形制类似于镛钟或大铙，按《考工记》中制作方法制成，据《重修宣和博古图》中所载先秦时期钟的纹饰推测，釁钟通体可能为雷纹或山纹等纹饰。随着礼崩乐坏，到了秦汉时期逐渐失传。其消失原因为两点，一为朱砂代替鲜血，二为佛钟的传入取代先秦时期形制的钟。然而，一代文明的失传虽看之可惜，但失传也标准着人类社会的进步。

第 2 章　气鸣失传乐器研究——以双凤管为例

2.1　气鸣乐器概述

气鸣乐器起源悠久，可追溯至远古时期，贾湖骨笛是现今出土最早的气鸣乐器，距今约八千年左右。中国古代亦有女娲掌乐，制都良管、笙簧等气鸣乐器的传说。气鸣乐器材质多为竹节、木管、陶土、金属、芦苇、玉石、骨肢等。气鸣乐器是指单纯的依靠空气的振动使乐器发声，并可按照发声方式的不同分为六类。即吹孔类、簧管类、哨嘴类、唇震动类、自由类以及混合类。其中自由类与混合类不涉及陈旸《乐书》中所载乐器，本节不以介绍。吹孔类气鸣乐器如前文图表所载洞箫、骨管、双凤管、七孔笛、雅埙等，此类乐器多为管状或罐状，其腔体内侧开有吹孔或指孔，通过双唇向吹孔中吹气，气流撞击孔边，并发出边棱音。簧管类气鸣乐器如前文图表所载觱篥、大胡笳、凤翼笙等，由于此类乐器在吹口处装有可活动的簧片，所以由簧片传入乐器腔体的气息则变得具有多样性，在演奏技巧上也较为灵活。哨嘴类气鸣乐器如前文图表 2 中所载篪等乐器，此类乐器以哨嘴的形式固定对准吹孔，从而取代双唇的气道，吹奏方式较为简单。唇震动类气鸣乐器如前文图表 2 中所载铜角、警角、玉蠡等乐器，此类乐器在末端处装有吹嘴，吹奏时需紧绷双唇向吹嘴中吹入足够的气息，使之声音洪亮。本章将以吹孔类气鸣乐器双凤管为例进行研究分析。

2.2　双凤管乐器历史溯源的研究

陈旸《乐书》中俗部竹之属中，记载了一段关于双凤管的描述，原文如下：

双凤管，蓋合兩管以足十二律之音，管端施兩簧，刻凤以为首，左右各四竅。左具黄钟至仲吕之聲，右具蕤賓至應钟之聲。古者截候氣律管，併而吹之以達六陰，六陽之聲，其制不過如此，升之雅乐，可也。[69]

2.2.1　继之古制，以调阴阳

马端临在其《文献通考》中曰：“孤竹之奇，禮天神；孫竹之衆，禮地祇；

[69] [宋]陈阳撰，张国强点校：《乐书点校》，中州古籍出版，2019 年，第 627 页。

陰竹之幽，禮人鬼。各從其聲類。故也，後世双鳳管以足律音豈得古制歟？”[70]据文献史料记载，此三管以奇偶阴阳划分，是古代祭祀天地鬼神的雅乐乐器，而双凤管左侧为黄钟至仲吕之律，右侧为蕤賓至应钟之律，以达六阴六阳。所以，他认为，双凤管的制作便是继承了孤竹之管、孙竹之管以及阴竹之管的寓意，为调和天地之阴阳的祭祀乐器。

2.2.2　李照乐改，以备献享

然而，双凤管其实是北宋官员李照所制新器。《宋会要》中有载：“景佑五年，八月五日。太常寺言，得大樂局狀，李照所造两仪琴、大竽、十二弦琴、大笙、双鳳管，併先准朝皆阅习行用。”[71]由此可知，双凤管是由李照所造，而在当时，他不光制作了双凤管，还制造了两仪琴、十二弦琴等其他乐器。那么他为什么要造这些新乐器呢?

五代之乱，雅乐废坏，北宋并没有继承前代的礼乐制度。到了北宋景佑元年的时候，金石不调，乐无章法。李照便向皇帝建议可以依照周代神瞽的律法，尝试重新制作编钟，以此来使度、量、衡、权相协和，于是便铸造了新的编钟，而新钟的音律却比旧制低三律。又参照古制，改造丝、竹、匏、土、革、木、石类中的其他乐器，以备献享。这些新改制的乐器，都是为了在雅乐中使用而新造的。

2.3　双凤管乐器形制、纹饰的研究

关于双凤管形制、纹饰的描述，其文献记载均相差无几。《宋会要》中李照所制：“又以新制双凤管，诏付大樂局。其制，合二管以足律，管端刻而为双凤之饰，饰两簧焉。”[72]陈旸《乐书》中加以补充所言：“双凤管，蓋合兩管以足十二律之音，管端施兩簧，刻凤以为首，左右各四竅。”《玉海》更进一步添加了其归属：“詔以双鳳管為名，下太常肄習，其制合二管，以足聲律，管端刻為双鳳之飾，施兩簧焉。”[73]由此可以看出，双凤管是由大乐局负责制造，

[70] [元]马端临：《文献通考·一百三十八卷》，浙江古籍出版社，2000 年，第 168 页。

[71] 刘琳，刁忠民，舒大刚校点：《宋会要辑稿》，上海古籍出版社，2014 年，第 403 页。

[72] 刘琳，刁忠民，舒大刚校点：《宋会要辑稿》，上海古籍出版社，2014 年，第 357 页。

[73] 迪志文化公司：《玉海》，迪志文化出版有限公司，2001 年，第 897 页。

两管并吹组成一器，可以涵盖十二种音律，左侧为黄钟至仲吕之律，右侧为蕤宾至应钟之律，以达六阴六阳。左右两管的正面各有四个按孔，管背面是否有按孔不可知，并未有明确说明。是为簧片乐器，并且有两簧，在管的顶端以双凤为装饰，由太常寺负责演奏。

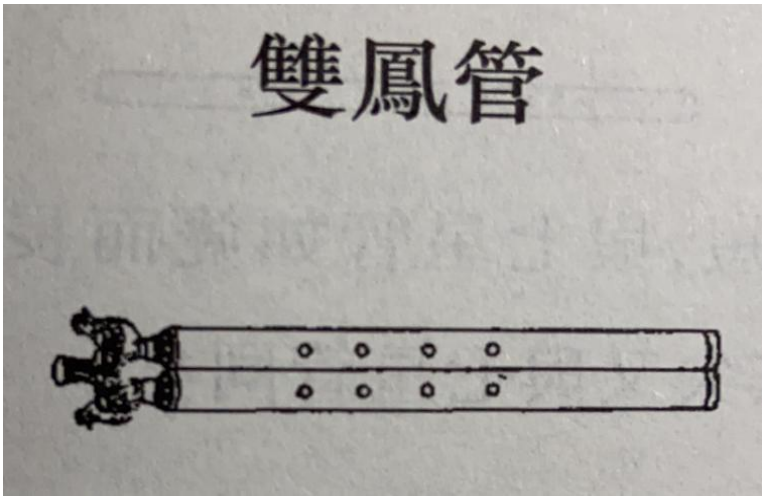


图 2-1　双凤管[74]

2.3.1　以凤冠名

凤凰是古代传说中的神鸟，与龙一样，都为神兽，在中国古代人民心中具有极高的地位，代表着吉祥如意、祥瑞兴国之意。在古代音乐中，也常使用，如古乐舞“箫韶九成，凤凰来仪。”陈旸《乐书》中所记载的 380 余件乐器中，以凤冠名的乐器不在少数。如凤笙、凤箫、凤首箜篌、凤鸣笛等乐器。凤笙借其形状像凤之身；凤箫、凤鸣笛借其声音如凤凰鸣叫般动听；凤首箜篌则与双凤管一样，在乐器顶端饰以凤凰，这些乐器都与凤凰的寓意相关。

2.3.2　为双之器

双凤，为双凤和鸣之意，古有好事成双的美意。在古代纹饰中，“双”又代表对称之意。对称是一种自然的美，人类对自然对称的美向来具有一定的倾向性。这种对称性体现在生活之中，如房屋的对称、衣物的对称等。先秦时期青铜器所绘纹饰中，常饰以对称图案，如双螭、双鱼等。陈旸《乐书》中所载

[74] [宋]陈阳撰，张国强点校：《乐书点校》，中州古籍出版，2019 年，第 753 页。

为双的乐器，除了双凤管外还有双凤琵琶、双筚篥、双笛等。这些乐器除音响效果更丰富外，均体现了古代传统的对称美学。

2.4　双凤管本源乐器凤管的研究

李照乐改中所造乐器，虽为新器，但却是依据前代雅乐中的乐器增改而制，均有参照乐器。双凤管为新制乐器，其参照乐器应该为凤管乐器。

唐代诗人李肱曾赋诗《霓裳羽衣曲》：“開元太平時，万國贺丰岁。梨园进旧区，玉座流新制。凤管迭参差，霞裳竞摇曳。”[75]但是诗词中的凤管并非为乐器凤管，如“凤管之箫”一样，是一种夸张的比喻手法，以此来形容音乐的美妙。那么凤管乐器是为何物？可与管相似？其起源又为何时？

2.4.1　凤管最初文献记载

刘文荣[76]认为凤管乐器最早出现于唐朝，于《乐府杂录》之中记载。其原因是因为《事物纪原》中所载的内容：“觱篥：説文曰乃羌人所吹屠觱以驚馬。樂録曰茄管也，何承天纂文曰，羌胡樂器，出于胡中，其聲悲本名悲栗。通典亦云或曰，胡人吹之以驚中國馬，後乃以茄爲首以竹爲管。樂府雜録曰，本龟兹國樂。唐编鹵簿名爲茄管，用之雅乐，以为雅管，六竅则爲凤管。令狐揆樂要曰，篳栗出于胡乐中或云龟兹國也，徐景山云本胡人牧馬截骨爲筒，用蘆贯首吹之，以驚群馬因而爲竅以成音律。今胡部在管音前故世亦云頭管。”[77]但是笔者翻阅唐代段安节所著《乐府杂录》一书，全书中只见觱篥乐器的记载却并无凤管乐器的任何记载。又翻阅《旧唐书》、《新唐书》、《旧五代史》中的《音乐志》部分，也并无凤管乐器的相关记载。所以笔者对刘文荣的观点存有异议，凤管乐器的最早记录不应为《乐府杂录》一书中。

而经笔者考证，凤管乐器最早的记载应为于北宋太平兴国年间李昉所著的《太平御览》一书之中。原因如下：

凤管乐器在史料文献中并没有单独出现过，而是如《事物纪原》中记载的

[75] [宋]王灼：《碧鸡漫志》，中华书局，2000 年，第 70 页。

[76] 刘文荣：《西夏“凤管”乐器考》，《西夏学》，2017 年第 2 期。

[77] [宋]高承，[明]李果撰；金圆，许沛藻点校：《事物纪原》，中华书局，1989 年，第 101 页。

那样，都是与觱篥[78]乐器一同记载，所以笔者查阅了大量唐朝初期至元代初年所著的历史文献，将其中有关觱篥的原文记载整理如下表，以便加以比较论述。

表 2-1　觱篥的记载[79]

	原文记载	作者	成书年代
通典	篳篥本名悲篱，出於胡中聲悲。或云儒者想傳胡人吹角以驚马，一名茄管以蘆爲首竹为管。	杜佑 (735-812)	唐贞元十七年 (801)
乐府杂录	觱篥者，本龟兹國樂也，亦曰悲栗，有類於茄。德宗朝有尉遲青，官至將軍。大歷中，幽州有王麻奴者，善此伎。河北推爲第一手，恃其藝倨傲自負，戎帥外莫敢輕。易請者，時有從事姓蘆，不記名，臺拜入京，臨岐把酒，請吹一曲相送。麻奴偃蹇，大以為不可。從事怒曰："汝藝亦不足稱，殊不知上國有尉遲將軍。冠絕今古。"麻奴怒曰："某此藝海內豈有及者耶？今即往彼。定其優劣。"數月，到京，訪尉遲青所居在常教坊，乃側近僦居，日夕加意吹之。尉遲每經其門，如不聞。麻奴不平，乃求謁見。閽者不納，厚賂之，方得見通。青即席地令坐，因於高般涉調中吹一曲《勒部羝曲》，曲終，汗浹其背，尉遲頷頤而已，謂曰："何必高般涉調也？"即自取銀字管於平般涉調吹之。麻奴涕泣愧謝曰："邊鄙微人，偶學此藝，實謂無敵，今日幸聞天樂，方悟前非。"乃碎樂器，自是不復言音律也。元和，長慶中有黃日遷、劉楚材、尚陸陸，皆能者。大中以來，有史敬約，在汴州。	段安节(不详)	唐昭宗即位 (888) 至乾宁元年 (894) 之间
太平御览	觱篥：樂部樂曰觱篥者茄管也，卷蘆爲管出於胡地，制法角音九孔漏聲，五音咸備。唐以编入鹵部，名为	李昉 (925-996)	太平兴国二年 (977) 始，成书于太平兴国

[78] 本文中所用"觱篥"、"筚篥"均为一物，各朝代写法不一。

[79] 此表为笔者根据文献原文整理所制。

续表:

	原文记载	作者	成书年代
	茄管，用之雅樂，以爲雅管。六竅之制，则为凤管，旋宫轉氣以應六管者也。（通典曰篳篥本名悲篥，出於胡中，其聲悲。或云儒者想傳胡人吹角以驚马，一名茄管以蘆爲首竹为管。）		八年（983）
事物纪原	觱篥：説文曰乃羌人所吹屠觱以驚馬。樂録曰茄管也，何承天纂文曰，羌胡樂器，出于胡中，其聲悲本名悲栗。通典亦云或曰，胡人吹之以驚中國馬，後乃以茄爲首以竹爲管。樂府雜録曰，本龟兹國樂。唐编鹵簿名爲茄管，用之雅乐，以为雅管，六竅则爲凤管，令狐揆樂要曰，篳栗出于胡乐中或云龟兹國也，徐景山云本胡人牧馬截骨爲筒，用蘆贯首吹之，以驚群馬因而爲竅以成音律。今胡部在管音前故世亦云頭管。	高承（不详）	暂有争议，北宋或明朝
资治通鉴	胡人吹葭管謂之觱篥。樂府雜録觱篥葭管也。卷蘆爲頭，截竹爲管，出於胡地。制法角音、九孔漏聲，五音。唐编入鹵簿，名爲茄管，用之輿樂，以为管。六竅之制，则为凤管，旋宫轉器以應律者也。杜佑曰，觱篥，一名悲篥，出於胡中，其聲悲。東夷有卷桃皮爲之者，亦出南蛮。又樂府雜録云，觱篥本龟兹樂。	司马光（1019-1086）	北宋治平三年始（1066），成书于元丰七年（1084）
乐书	觱篥一名悲篥，一名茄管，羌胡龟兹之樂也。以竹爲管，以蘆爲首，状類胡笳而九窍，所法者角音而已，其聲悲栗，胡人吹之以驚中國馬焉。唐天后朝有陷冤獄者，其室配入掖庭，善吹觱篥乃撰《别離難曲》，以寄哀情，亦號《怨回鶻》焉。後世樂家者流以其（族）宫轉器以應律管，因譜其音爲衆器之首，至今鼓吹、教坊用之，以爲頭管。是進夷狄之音，加之中國雅樂之上，不幾於以夷亂華乎？降之雅樂之下、作之國門	陈旸（不详）	北宋建中靖国元年（1101）

续表：

	原文记载	作者	成书年代
	之外，可也。聖朝元會、乘輿、行幸並進之，以冠雅樂，非先王下管之制也。然其大者九竅，以觱篥名之；小者六竅，以風管名之。六竅者猶不失乎中聲，而九竅者，其失蓋与太平管同矣。（今教坊所用上七空，後二空，以五、凡、工、尺、上、一、四、六、勾、合十字譜其聲。）		
文献通考	陳氏樂書曰觱篥一名悲篥，一名茄管，羌胡龟兹之樂也。以竹爲管，以蘆爲首，状類胡笳而九窍，所法者角音而甚。悲篥，胡人吹之以驚中國馬焉。唐天后朝有陷冤獄者，其室配入掖庭，善吹觱篥乃撰《别離難曲》，以寄哀情，亦號《怨回鶻》焉。後世樂家者流以其旋宫轉器以應律管，因譜其音爲衆器之首，至今鼓吹、教坊用之，以爲頭管。是進，今之新聲加于古之雅樂之上，不幾於新亂舊乎？降之雅樂之下、作之國門之外可也，宋朝元會、乘輿、行幸並進之，以冠雅樂，非先王下管之制也，然其大者九竅，以觱篥名之，小者六竅，以風管名之。六竅者猶不失乎中聲，而九竅者，其失蓋与太平管同矣。（今教坊所用上七空，後（三）空，以五、凡、工、尺、上、一、四、六、勾、合十字譜其聲。）	马端临（1245-1322）	成书于元朝大德十一年（1307）

此表所列七部文献中均载有觱篥乐器，前两部为唐代史料文献《通典》与《乐府杂录》，其记载只见觱篥乐器未见凤管乐器，从中我们得到的信息为：觱篥本名为悲栗，又叫茄管，出于西域龟兹國，胡人吹之以惊马。第三部为北宋初期太平兴国所著《太平御览》，记载已引用唐朝《通典》，又增加觱篥乐器为九孔漏声，五音具备。唐代将其编入卤部，用于雅乐，又叫雅管。六孔的

则为凤管，需要用旋宫转气的方法来演奏。第四部《事物纪原》成书年代在学界早有争议，至今不能确定成书年代为北宋时期还是明朝时期，暂且将其成书年代归置于晚于《太平御览》之后。第五部《资治通鉴》的成书年代亦晚于《太平御览》。第四部与第五部中觱篥的记载均提到《乐府杂录》一书，但笔者认为，两位作者的意思并非凤管乐器出自于《乐府杂录》。而是指“觱篥”乐器。原文可理解为两个单句，即“《乐府杂录》曰，觱篥为茄管。”与“《乐府杂录》曰，觱篥本龟兹國樂。”而后的“唐代编入鹵部.....以为雅管.....”等内容是身为后世的作者对前朝此物的总结，并非《乐府杂录》中记载，所以“凤管”，应为后世之名。

2.4.2　凤管与風管之辨

第六部《乐书》与第七部《文献通考》中虽然同样记载了觱篥，但是其内容却变为了“小者六竅，以風管名之。”对此，笔者认为虽然古代“風”字与“凤”字在使用过程中互为相通，如甲骨文中二字的使用。但是《乐书》中的“風管”应是作者陈旸在写作过程中的书写错字，或是印刷时的错误。陈旸并非懂乐之人，众学者们在现今研究中早已指出《乐书》中存在的诸多错误，如配图错误、分类错误等，《乐书》中将“旋宫转器”也错写成为“族”宫转器，今已校订。所以笔者认为此处是陈旸错把“凤管”错写为了“風管”的可能性极大。

而第七部《文献通考》是由南宋末年生人马端临所著，于元朝所成书，距北宋时期的著作较远，《文献通考》中乐部的内容则多参考年代与之相近的陈旸《乐书》，文中也多有引用“陈氏乐书曰”等字样。关于觱篥乐器的内容记载与陈旸《乐书》中的记载相差甚微，所以《文献通考》中的“風管”应是引自陈旸《乐书》，即按陈旸《乐书》中的记载所写。但马端临对于音乐则善于推敲 ，如陈旸《乐书》中的错字“族”宫转器，在《文献通考》中已改正；然而《文献通考》中的记载也存在错误，如陈旸《乐书》中载的觱篥“今教坊所用上七空，後二空，以五、凡、工、尺、上、一、四、六、勾、合十字譜其聲。”而《文献通考》中“後二空”写成了“後三空”。现今日本所保存唐制觱篥正是九孔，前七孔后二孔。因此，此处应为“後二空”。

2.4.3　小筚篥或为凤管

《说文》中曰：“管，如篪，六孔，十二月之音，物开地牙，故谓之管。”[80]此描述与凤管乐器相近，但觱篥乐器与管本为不同之物，为何凤管乐器会增补于觱篥乐器之后呢？此时，我们需要回归至最开始的问题，“凤管乐器是否起源于唐朝”。虽然《旧唐书》、《新唐书》等的《音乐志》部分中未见任何“凤管”乐器的使用记载，但是却记载了另外一种乐器，即“小筚篥”。“小筚篥”乐器最早记载于《隋书》音乐志中的《九部乐》中，是当时《西凉乐》与《高丽乐》中所使用的乐器，唐朝《十部乐》中亦沿用。记载如下：

表 2-2　西凉乐、高丽乐使用乐器[81]

	使用乐器
西凉乐部	五弦、磬、弹筝、贝、长笛、搊筝、箫、卧箜篌、铜钹、腰鼓、竖箜篌、琵琶、笙、大筚篥、钟、横笛、齐鼓、小筚篥、担鼓等十九种。
高丽乐部	箫、弹筝、贝、卧箜篌、齐鼓、小筚篥、竖箜篌、桃皮筚篥、五弦、腰鼓、担鼓、笛、琵琶等十四种。

由此可知，“筚篥”乐器在隋唐时期是有大小之分的，觱篥乐器为九窍，而凤管乐器为六窍，形制上略小于觱篥，那么“凤管”是否就是“小筚篥”？十九世纪的日本学者黑川真赖曾提出，“風（凤）管即小筚篥。”[82]的理论。且林谦三认为小筚篥的演奏方式与觱篥不同，觱篥为竖吹乐器，而小筚篥则为横吹乐器。

“風（凤）管即小筚篥。”这种理论似乎是成立的，但是小筚篥在隋唐时期是属于胡部乐中的乐器，而《太平御览》中凤管则是雅乐中的乐器。所以，在笔者看来，凤管应为小筚篥改进后的新名称。而具体的改进时间则是在北宋初期。

[80] [汉]许慎：《图解说文解字》，中国华侨出版社，2016 年，第 308 页。

[81] 此表为笔者根据《旧唐书》、《新唐书》统计所制。

[82] [日]林谦三：《东亚乐器考》，上海书店出版社，2013 年，第 397 页。

北宋于五代之乱后建立，唐代的雅乐早已废坏，四夷之乐也不复存在。建朝初期时的北宋缺少乐制、乐曲以及乐器。而一个朝代建立必须要有自己的礼乐制度。宋朝曾经历过六次乐改，就是为寻求适合的雅乐制度。《宋会要·四夷乐》中载：“太祖乾德四年七月，镇州進伶官二十八人，善习高丽部乐，赐衣物银带，遣归本道。”[83]在前文中，我们已经知道，小筚篥是《西凉乐》与《高丽乐》中所使用的乐器，太祖乾德四年，正是北宋建朝初期，而此时也正是乐少之时。会不会就是这二十八位善习高丽乐的伶官将高丽乐中的小筚篥乐器献给了太祖？太祖又命人将小筚篥乐器加以改制重新命名为“凤管”，以充雅乐？而这次献乐恰逢距离太平兴国二年《太平御览》的写作时间不远，便有了《太平御览》中的觱篥乐器与凤管乐器在一起的记载。

所以，综上所述，笔者认为最早记录凤管乐器的历史文献应为北宋李昉所著《太平御览》一书，凤管乐器也极有可能是由隋唐时期胡乐中的小筚篥乐器在北宋初期改进后的雅乐乐器。

2.4.4　西夏乐器之凤管

（1）榆林石窟西夏壁画

凤管乐器，除了在上述中国古代历史文献中记载外，还出现在了榆林第 10 石窟所绘的西夏壁画中，如下图：

图 2-2　榆林石窟中凤管乐器[84]

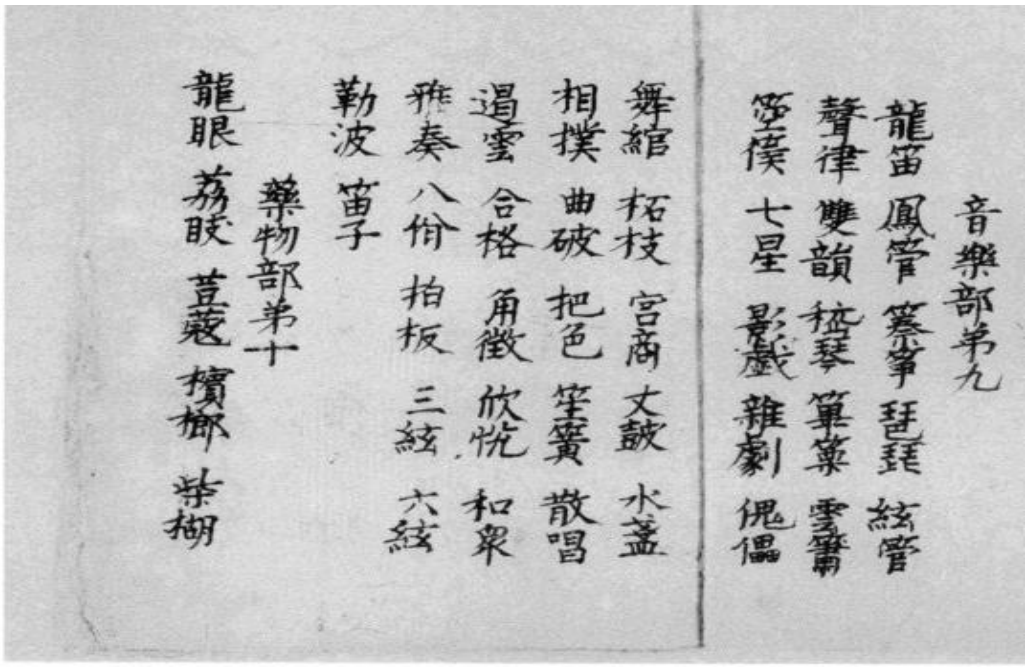
[83] 刘琳，刁忠民，舒大刚校点：《宋会要辑稿》，上海古籍出版社，2014 年，第 3631 页。

[84] 图片来自于网络。

此壁画所绘为飞天乐伎，头戴花冠束发，眉心一点朱砂，上身裸露，长裙飘飘，在云雾间奏乐。手握凤管吹之。由图可见，凤管顶端饰以一凤，演奏方式为横吹，这一点与小筚篥相同。虽然此壁画已模糊不清，凤管乐器形制的更多细节我们无法探究，但是我们可以肯定的是，凤管乐器是历史上真实存在过的，并且流传至西夏国。

(2) 俄藏《杂字》文献

除此之外，凤管乐器还出现在了由西夏遗址黑水城出土的编号为俄Дx2822 号的《雜字》文献上，目前收藏于俄罗斯圣彼得堡，由俄罗斯东方研究所保管。文献如下图：


音樂部第九
龍笛 鳳管 箜篌 琴琵 絃管
聲律 雙韻 拓琴 箏篥 雲鼎
箜篌 七星 影戲 雜劇 傀儡
舞綰 拓枝 宮商 文鼓 水盞
相撲 曲破 把色 笙簧 散唱
遏雲 合格 角徵 欣忱 和衆
雅奏 八佾 拍板 三絃 六絃
勒波 笛子
藥物部第十
龍眼 荔眼 荳蔻 檳榔 柴胡

俄 Дx2822　雜字　(19－8)

图 2-3　编号俄Д X 2822 号《雜字》[85]

由图所示，编号俄Дx2822 号《雜字》文献上，不光记录着凤管乐器，还有龙笛、秦筝、箜篌、琵琶等多种中原所使用的乐器。“元昊建国后，在正朔朝中，雜用唐、宋朝的典式，就是正月朔日朝贺，用教坊乐；冬至朝贺，用

[85] 史金波等主编；(俄)孟列夫卷主编；俄罗斯科学院东方研究所圣彼德堡分所等编：《俄罗斯科学院东方研究所圣彼得堡分所藏黑水城文献 6 汉文部分》，上海古籍出版社，2000 年，第 141 页。

雅乐登歌二舞。”[86]说明汉族的乐器对西夏影响之深。而凤管乐器传入西夏的时间，笔者认为应是北宋中期，此时为西夏历史的初期，正是对中原文化取其精华的阶段，凤管作为中原雅乐的乐器，必是西夏建立自己乐制所要借鉴的。而金国灭北宋后，西夏便臣服于金国，西夏与南宋之间隔着金国，再无接壤之处，两国关系也亦不如前。所以凤管乐器应是在北宋传入而不是南宋传入。

2.5　双凤管乐器与凤管乐器的失传探究

2.5.1　双凤管之失传

双凤管为李照依据其本源乐器凤管所制，同时还大费周章的制造了一批新的雅乐乐器，但是这些新制的雅乐乐器仅存在于历史上短短几年便不复存在了。这是因为李照乐改遭到了他人的反对。李照本意原为恢复雅乐，但是所新造乐器却未严格遵循古制，而是根据自己的意愿率意而为。太常将旧乐与李照新乐对比，言:“旧乐，宫悬用龙鳳散鼓四面，以應乐节，李照廢而不用，止以晋鼓一面應节。旧乐，建鼓四，併斡、應共十二面，備而不击，李照以四隅建鼓与镈鐘相應击之。旧乐，雷鼓两架各八面，止用一人考击，李照别造雷鼓，每面各用一人椎鼓，顺天左旋，三步一止，又令二人摇鼗以應之。又所造大竽、大笙、双鳳管、两仪琴、十二弦琴併行。今既复用旧乐，未审照所作乐器制度，合改与否？”[87]上述话中，太常列举了李照不符合旧制的行为，虽然一开始李照的本意是为复雅乐，但是却违背了其初衷。于是当朝还是沿用了太常寺遗存的旧乐，李照所作乐律、乐器等新乐便不再使用，而双凤管也随之不再使用，从此失传。

2.5.2　凤管失传之因

凤管作为双凤管的本源乐器，也未能流传至今，笔者甚至猜测其失传时间应在北宋年间。其原因主要有两点，第一，凤管作为北宋雅乐中所使用的乐器，

[86] 孙星群：《西夏辽金音乐史稿》，中国青年出版社，1998 年，第 191 页。

[87] 刘蓝辑：《二十五史音乐志・宋史》，云南大学出版社，2015 年，第 39 页。

应是宫廷音乐，宋代共经历了六次乐改，极有可能在其中一次的乐改之中被取消使用；第二，很大程度上应归结于战乱。凤管乐器作为雅乐中所使用的乐器，甚至流传到了西夏。然而，五代之乱未能使唐音延续，同样的，金兵入宋，使得北宋灭亡，而南宋经济中心南移，取而代之的是市井音乐的兴旺。金兵将北宋乐器掳掠至金国，在此阶段亦可能导致失传。而蒙古国依次使金国灭亡、西夏国灭亡、南宋灭亡，建立元朝后，初期沿用西夏旧制，后在民间搜寻金国遗乐，却都未见凤管乐器的使用记载。从西夏文献及西夏壁画我们知道凤管乐器在西夏历史上是存在过的，但元初沿用西夏旧制中却没有，这说明西夏末年时，凤管乐器在西夏已经不再使用了。而金国乐器来自辽国与北宋，金国曾掳掠大量北宋乐器，甚至是当时的宋皇都被一同掳去，也都未见凤管乐器的记载，由此可推断在此之前的北宋末年早已不使用凤管乐器了，但其真实原因还有待进一步考证。

本章小结

双凤管乐器为北宋景佑年间李照乐改中，所造大批新乐器中的其中之一。其形制是由两管组成，可以涵盖十二种音律，左侧为黄钟至仲吕之六律，右侧为蕤宾至应钟之六律，以达六阴六阳之意。据陈旸《乐书》中图像所示，左右两管的正面各有四个按孔，背后有无孔尚未知。是为簧片乐器，并且有两簧，在管的顶端以双凤为装饰，演奏的方式为两管并吹。然而此乐器却在历史上只存在了短短几年便不复存在，其原因为李照乐改不符合古制而不再被使用，从此失传。

凤管乐器作为双凤管乐器的本源乐器，其起源或是来自于隋唐时期胡部乐《西凉乐》与《高丽乐》中演奏时所使用的“小筚篥”乐器。又在北宋初期经过改制，冠以新名，以充雅乐。最早记录于北宋太平兴国时，李昉所著的《太平御览》一书之中。又由宋朝传入至西夏国，现今于西夏遗址黑水城出土的文献中亦有记载，其西夏壁画中也有绘制。其形制似古制觱篥，为六窍，演奏方式为横吹，未流传至元朝，现以失传。其失传的原因或为宋朝乐改中取消使用，或为战乱中遗失，还有待进一步考究。

第 3 章　膜鸣失传乐器研究——以齐鼓为例

3.1　膜鸣乐器概述

膜鸣乐器的起源可追溯至远古时期。中原地区的鼓，传说起源于伊耆氏少昊氏。相传，黄帝杀夔并用夔皮制作鼓，其声响可传五百里之远。鼓在一开始并不是用于音乐的演奏，而是用于古人祈神祭祀或行军打仗等场合，如前文中所提到的“釁鼓”。鼓，其材质多为木材、陶土等，形状大小各异，并以兽皮单面或是双面覆膜，凡是由紧绷的膜经过击打产生震动从而发声的乐器都应归其为膜鸣乐器。根据演奏方式的不同，又可分为摇奏式和击奏式两种，陈旸《乐书》中摇奏类鼓有鼗鼓等乐器。鼗鼓两面覆膜，鼓身两侧以绳悬两耳，低端连接长柄，演奏时手握长柄左右摇晃，带动两耳分别落在两侧鼓面撞击发声。击奏类可分为两种，一是以鼓棒击奏鼓面的鼓，如羯鼓、都昙鼓、提鼓、熊羆鼓等。一是以手击奏鼓面的鼓，如鸡娄鼓、拍鼓等。本章将以击奏膜鸣乐器齐鼓为例进行研究分析。

3.2　胡乐中齐鼓乐器历史溯源的研究

陈旸《乐书》中胡部革之属中，记载了一段关于齐鼓的描述，原文如下：

齊鼓，状如漆桶，一頭差大，設齊於鼓，面如麝臍然，西凉、高麗之器也，《大周正樂》所傳齊鼓，其形状雖不甚相似，然大致亦可得而同也。[88]

3.2.1　齐鼓的历史文献记载

陈旸《乐书》中所记载的齐鼓乐器，其相关文字记载最早记录于南朝陈，释智匠所著的《古今乐录》一书中。而在之后所著的文献史料中，却记载寥寥。如《太平御览》、《文献通考》等历史文献资料，其记载齐鼓的内容都是引自于《古今乐录》中的记载，而且并无过多增补。只是《文献通考》中加了一句“两头贯以绶带。”仅此而已。陈旸《乐书》中提到《大周正乐》中对齐鼓的

[88] [宋]陈阳撰，张国强点校：《乐书点校》，中州古籍出版，2019 年，第 626 页。

记载也与之相差甚微。那么我们是否可以推断出，齐鼓乐器最早出现在南朝时期，甚至可能比南朝时期更早？那么齐鼓乐器又是起源于何时、何处呢？

3.2.2　齐鼓在隋唐时期的记载

陈旸《乐书》中只提到到了齐鼓乐器在《西凉乐》和《高丽乐》中使用，但是笔者通过查阅唐朝的《通典》、《新唐书》等文献史料发现，虽然没有齐鼓乐器的描述，却是记载了齐鼓乐器的使用情况。除了《高丽乐》和《西凉乐》之外，齐鼓乐器还在《龟兹乐》以及《婆罗门乐》中使用，而龟兹乐、西凉乐、高丽乐、婆罗门乐都属于胡乐，可见，齐鼓乐器应为外来乐器，由胡乐传入。记载如下表：

表 3-1　隋唐时期齐鼓的使用情况[89]

	使用乐器	出处
龟兹乐	弹筝、琵琶、五弦、笙、箫、筚篥、答臘鼓、毛员鼓、都昙鼓、侯提鼓、鸡娄鼓、横笛、腰鼓、齐鼓、擔鼓、贝、竖箜篌等	新唐书
西凉乐	小筚篥、编钟、腰鼓、编磬、弹筝、箫、大筚篥、笙、铜钹、横笛、齐鼓、贝、搁筝、长笛、擔鼓等	通典
高丽乐	弹筝、擔鼓、笙、卧箜篌、小筚篥、竖箜篌、贝、桃皮筚篥、义觜笛、腰鼓、大筚篥、搁筝、箫、琵琶、齐鼓等	通典
婆罗门乐	筚篥、齐鼓	通典

自从汉朝开辟“丝绸之路”以来，中原地区与西域地区一直保持着密切的交流往来，这种交流往来不光体现在贸易上，还体现在音乐方面。到了南北朝时期，由于统治者本身便为非中原人士，加之当时佛教的兴盛以及统治者和贵族们对于佛教的依赖，使西域的文化在中原广泛传播。在此期间，胡乐也得到了空前的发展。如今在考古出土的南北朝时期的器皿上，多能看到脚踏莲花、头戴毡帽的胡人乐伎身影，而这种形象从侧面也反映出了佛教与胡乐的结合。

[89] 此表由笔者通过对记载齐鼓的文献整理所制。

这种崇尚佛教与胡乐的风气，甚至延续到了隋唐时期。隋朝初期所设《七部伎》，末期设《九部》伎，唐朝设《十部伎》，均与胡乐有关。

龟兹国为西域古国。《龟兹乐》为胡乐，而齐鼓则为《龟兹乐》中所使用的乐器之一。据《新唐书》所记载，龟兹国曾被吕光所灭，而它的音乐则被吕光所得。吕光死后，这种音乐就被分散了，后来北魏政权建立后，《龟兹乐》又重新被宫廷所用，而《龟兹乐》因为曾经被分散过，所以传播甚广，所用乐器都为西域乐器，其中便有齐鼓。

《西凉乐》是吕光统治凉州时，由《龟兹乐》结合汉人的音乐发展而来的，所以又被称为“秦汉伎”。到了北魏时期，当时的太武帝统一了河西地区，将此音乐带回并传入中原地区，所用乐器都是出自西域，如曲颈琵琶、竖箜篌等，齐鼓便是其中之一。《高丽乐》的传入，和《疏勒乐》、《安国乐》等一样，是在北魏平定北燕和西域的过程中得到的，齐鼓也是其中的乐器之一。而《婆罗门乐》使用齐鼓乐器的记载是在唐睿宗时期，“婆罗门献乐舞人”，玄宗时，将其归入教坊中，演奏乐器为筚篥和齐鼓。这些音乐多为北魏时期传入中原，那么，由此可知，齐鼓乐器也应该是在北魏时期传入中原地区，并在当时的胡乐中使用。

3.3　齐鼓乐器形制、纹饰的研究

陈旸《乐书》中的齐鼓乐器描述简单，一头大一头小，在鼓的一面有脐形的凸起物，鼓面配以纹饰，并缠绕绶带。配图如下：

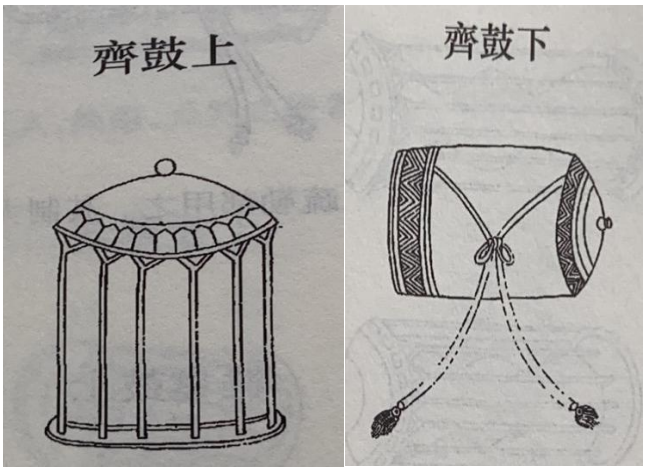


图 3-1　陈旸《乐书》中齐鼓乐器[90]

[90] [宋]陈阳撰，张国强点校：《乐书点校》，中州古籍出版，2019 年，第 627 页。

除此之外，山西大同的云冈石窟和河南巩义石窟中有演奏齐鼓的乐甬塑像，敦煌莫高窟第 285 窟中的壁画中亦有演奏齐鼓的飞天乐伎。那么齐鼓乐器的形制是什么样的呢？又是如何演奏的？笔者将从塑像和壁画的角度阐释齐鼓乐器的形制、纹饰以及演奏方法。

3.3.1　云冈石窟中的齐鼓乐器

（1）云冈石窟的开凿背景

从北魏开始，随着佛教的壮大，历代的统治者们也开始逐渐崇尚佛教。但是北魏太武帝却开展了一次灭佛运动，使之触动了贵族们的权利与利益。到了北魏文成帝时，为了挽回太武帝时曾犯下的错误，于是，文成帝决定重新振兴佛教，并于公元 453 年下令在今山西省大同市修建一座佛洞石窟，石窟的建造很快得到贵族们的大力支持，所以发展迅速。这便是著名的云冈石窟，而云冈石窟是为兴佛所造，所以整座石窟都体现着佛教的艺术。

云冈石窟的修建，据考古学家宿白[91]的考证，可分为三个时期，即早期约（公元 460-465 年），中期约（公元 470-494 年），晚期约（公元 494-524 年）。云冈石窟即是佛教的最高表现，又是艺术的价值体现。其最具代表的当属石窟中与音乐结合的佛伎塑像。在这三期的石窟中，约有 600 余座佛伎塑像，其使用的乐器有 20 余种。其中包括气鸣类乐器如筚篥、法螺、胡笳等 11 种，体鸣类乐器如铜钹、哑铃等 2 种，膜鸣类乐器如细腰鼓、齐鼓、毛员鼓、都昙鼓等 9 种，弦鸣类乐器如琵琶、阮咸等 5 种。

前文中提到，北魏时期的统治者，曾平定诸国统一北方，并带回西凉、龟兹、高丽等多个国家的音乐，而这些音乐和佛教同起源于西域，并流行于当时的社会之中，将这些音乐与佛教相结合，便是将整个时期人们的精神信仰相融合，而以这种形式建造的云冈石窟，更能体现出人们对其的心灵寄托。

（2）云冈石窟中的齐鼓乐器

云冈石窟中的乐器约为 20 余种，齐鼓乐器则属于膜鸣类乐器中的一种，石窟中的膜鸣类乐器又分为 9 种，均来自于胡乐，分别是齐鼓、粗腰鼓、手鼓、

[91] 宿白：《云冈石窟分期试论》，《考古学报》，1978 年第 1 期。

毛员鼓、细腰鼓、两杖鼓、鸡娄鼓、擔鼓以及都昙鼓等，将其分布情况整理如下表：

表 3-2 云冈石窟中鼓乐器统计[92]

	早期	中期	晚期
齐鼓	2	13	0
擔鼓	0	4	3
都昙鼓	1	1	0
毛员鼓	0	6	6
粗腰鼓	2	29	6
细腰鼓	5	53	11
两杖鼓	0	1	4
鸡娄鼓	0	2	0
手鼓	0	1	0

从此图表的分布情况来看，佛伎塑像在石窟建造中期时比较多，而此时为北魏孝文帝时期，正是北方民族大融合的时期。可见，民族的融合不仅促进了当时经济、政权等方面的交流更替，在文化方面也推动了音乐与佛教的发展，使之融合更为密切，音乐与佛教的融合在此时也到达了鼎盛时期，从另一个角度讲，北魏时期的主流音乐应为与佛教交融的音乐。

云冈石窟中的齐鼓乐器在建造早期时只有两件，而中期时则多达 13 件，由此可以看出齐鼓乐器在北魏社会中的使用情况及地位，也应是比较普遍的。在云冈石窟第 16 窟的西侧，刻有许多演奏乐器的佛伎塑像，其中便有一座击奏齐鼓的佛伎雕塑，如下图：

[92] 吴巧云，姬红兵：《魏鼓声声胡风烈烈—云冈石窟乐器图像中的鼓》，《中国音乐》，2019 年第 1 期。

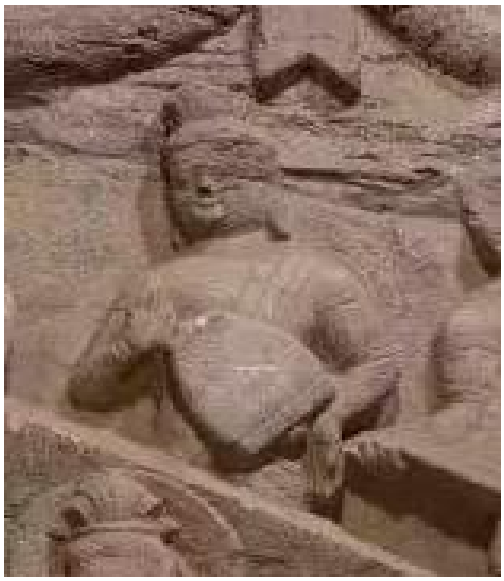


图 3-2　齐鼓佛伎[93]

此佛伎塑像身着袈裟，头戴毗卢帽，耳垂宽大，将齐鼓置于身前，两手交替拍击鼓面，可知齐鼓的演奏方式应为“以手而拍之”。而此齐鼓的鼓桶圆润，两侧鼓面呈一头小一头大不对称的形制，鼓面中间有明显的脐状物凸起，与文献史料中记载相符，再次肯定为齐鼓乐器。特别说明，在佛伎塑像中，齐鼓乐器与擔鼓乐器的形制十分相像，鼓面均为一头大另一头小之状，其区别在于鼓面有无凸起的脐形物。整幅雕塑中还有其他奏乐佛伎，他们所使用的乐器为筚篥、排箫、箜篌等，由此也可以更好的了解当时佛教音乐中的乐队组成情况。

(3) 云冈石窟的文化价值

云冈石窟是一座历经千年的石窟艺术珍品，它的建造不仅吸收借鉴了佛教文化的精华，还与美术、音乐等艺术相结合。云冈石窟的建造者为北魏统治者，由此，石窟本身也代表着皇室的权威，佛教与皇室的结合，是北魏独特的时代特征，同样也代表着佛教在北魏的地位。自北魏平定西域诸国以来，带回大量的西域各国音乐，得到了贵族们的推崇，并在中原地区广泛流传。这样的音乐与鼎盛的佛教融合，必定是为此时的艺术最高峰，所以佛教音乐，在当时亦是盛行的音乐。这种顶尖的艺术，反映着北魏的民族精神乃至于当时整个国家的审美理想。

[93] 王子初总主编；项阳，陶正刚主编；《中国音乐文物大系》总编辑部编：《中国音乐文物大系山西卷》，大象出版社，2006 年，第 325 页。

北魏是民族大融合的交点，也是艺术融合的交点。云冈石窟的建成，标志着民族大融合的成功，也是一次文化的见证、历史的见证。民族融合的升华，便是文化、文明的升华，而文明的融合与升华，必然会代表着这个时代的鼎盛。正是因为这一次次的融合交流，一次次的文明交替，才使得中国成为今天包容性的大国。因为民族融合是一个国家进步的标志，在这个过程之中，我们的政治、艺术、经济、信仰、思想等都会发生变化。而云冈石窟，北魏民族大融合的产物，所代表的不只是艺术的融合、文化的融合，而是一个具有时代性的产物，一个具有包容性的产物，一个具有进步性的产物。

3.3.2　莫高窟中的齐鼓乐器

（1）莫高窟壁画中的飞天乐伎

敦煌莫高窟，被称之为世界的文化遗产，与龙门石窟、云冈石窟以及麦积山石窟并称为中国四大石窟。莫高窟于十六国时期开始兴建，并得到了从十六国起至元朝中多个朝代统治者们的重视。历朝统治者们为此大兴修建洞窟、绘制壁画、雕塑泥像等。使之今日规模庞大，内容丰富。所绘内容多与佛教相关，因此敦煌莫高窟也成为了佛教艺术的圣地，

敦煌莫高窟第 285 窟中的壁画，绘制于西魏初期的大统四年（公元 538 年）左右，是敦煌莫高窟中极具西魏代表性的石窟之一。石窟内绘满壁画，所绘场景内容十分丰富。其内容主要有说法的佛像、打坐的菩萨像、奏乐的飞天乐伎等等。在此之中，有关音乐类型的绘画场景主要有三处，第一处为石窟西壁中的莲花化身伎乐，第二处为石窟头顶上方彩绘的转连鼓雷公、电母像，第三处则为石窟南壁上方的奏乐飞天乐伎。

“飞天”是敦煌艺术的标志，敦煌的“飞天”是被佛教文化吸收所创，其原型来自于印度古代神话中，一对琴瑟和鸣的夫妻香间神乾闼婆和歌舞神紧那罗，飞天便是二人合体后不分男女的新形象。而西魏时期的敦煌飞天伎乐，相较北魏时期有所不同，此阶段佛教的天人与道教的羽人都对人们有着很深的影响。西域的飞天神话与中原的飞仙传说也在此阶段相互交流融合，中西合璧的文化交融促使壁画中的飞天伎乐也发生变化。第 285 窟壁画中第三处的石窟南壁上方的飞天伎乐就是此时的产物，即中原式的飞天伎乐。

此石窟中绘有 12 位中原式奏乐飞天乐伎，他们身材窈窕，容貌清秀，头束双髻，似戴道冠。上体均裸露，脖戴颈环，身披锦带，下身则长裙翩翩，在长空中逆风飞翔、身轻如燕、自由欢乐、尽情弹奏。这 12 位飞天乐伎中除一位作唱歌状的乐伎未配乐器外，其余均手持乐器。其中一位便是演奏齐鼓乐器的飞天乐伎。而其他乐伎分别持竖笛、横笛、四弦琵琶、曲颈琵琶、阮咸琵琶、细腰鼓、排箫、笙、箜篌等乐器。

(2) 莫高窟壁画中的齐鼓乐器

莫高窟壁画中的齐鼓乐器通体为青绿色，形状为圆锥形的桶状，较之云冈石窟中的齐鼓乐器，体型略小、更为纤瘦。鼓的两头大小不一，为一头另大一头小，在鼓面的中央处有凸起，为“脐”状，符合文献史料中“状如漆桶，一頭差大，設齊於鼓”的描述记载。齐鼓挂于飞天乐伎的腰前，乐伎双手呈拍击状，似是以手击鼓。莫高窟中的齐鼓乐器在形象方面讲，比云冈石窟中的石雕齐鼓乐器更为直观、清晰、生动。

图 3-3　齐鼓飞天[94]

(3) 莫高窟壁画的文化价值

敦煌莫高窟中的壁画绚丽多彩，其内容多表现为当时社会的民俗风貌。这 12 位飞天乐伎是敦煌莫高窟壁画中，最早持乐器的飞天形象，不仅造型优美，其审美也偏向于中原人，所持乐器种类繁多，这也让我们不仅了解到当时乐器的种类还了解到当时乐器组合编排的真实情况。同时也体现出了古代艺术家们

[94] 郑汝中，董玉祥主编：《中国音乐文物大系甘肃卷》，大象出版社，1998 年，第 91 页。

善于接受外来的文化艺术，并在民族化的基础上加以创新，使之与中原文化相融合。这种中西融合的文化是中华民族发达文明的象征。同时也为后世对中国古代音乐史的研究提供了珍贵的形象史料。

3.4　齐鼓乐器失传原因的探究

齐鼓乐器的失传原因，主要有两点。一方面，胡乐经过南北朝、隋唐时期的多年发展渐已成熟，到了唐朝初期，国泰民安，与周边邻国乃至亚欧各国家都有着友好密切的往来，期间也不断吸收着各国的优秀文化。经过长期的交流传播，胡乐在此期间十分流行。盛唐时期，唐皇玄宗酷爱音乐，亦是擅长演奏胡乐中的羯鼓乐器。在他的主张下，兴办教坊、梨园等机构，培养乐人，大力发展宫廷燕乐，乐工曾多达数万余人，然而安史之乱结束了这一音乐盛世。安史之乱时安禄山用车辗轧乐器和乐衣等物件，对其造成破坏，使唐朝的宫廷音乐受到重创。宫廷乐人们也失去了庇护，受到驱赶，流落民间，后想重建却再也无法达到盛唐景象，唐朝也随之走向衰落。齐鼓乐器可能便是在此过程中，遭到破坏，逐渐失传。另一方面，在五代之乱后，北宋建立。但是北宋并不像唐朝那样包容，崇尚四夷之乐，而是崇尚儒学，想要复兴礼乐。所以宋朝曾六次乐改，就是为此。而此时的宋朝民间也兴起了一种供人们娱乐的市井音乐，胡乐不论在宫廷中还是民间都得不到发展的机会，所以未能与汉乐融合的胡乐乐器便逐渐消失在历史的舞台之上。

3.5　敦煌壁画中仿制的齐鼓乐器

3.5.1　敦煌壁画乐器仿制的起因

敦煌石窟是指包括莫高窟在内，与榆林窟和东西千佛洞等石窟的总称。有着近 600 余个洞窟，洞窟中有大量的壁画与雕塑，其中与音乐相关的洞窟就多达 200 余个。洞窟中的乐伎与乐器更是多达数千，然而南北朝至唐代的一些古乐器现已失传，我们只能通过史料文献和壁画雕像等资料对其了解，但资料有限。真正的古乐器我们只可以通过考古出土的乐器文物来了解，或是通过日本

正仓院中得以保存的唐制乐器。如唐制琵琶、唐制阮咸等古乐器来研究。但是对于古乐器的研究，这些也只是杯水车薪。

为此，敦煌研究院音乐舞蹈研究室的研究员们对敦煌石窟中的所有乐器图像资料以及文献史料进行了全面系统地考察与分析，调查并参考了敦煌石窟之外的资料。经过一系列探讨论证，最终申请了名为“敦煌壁画乐器仿制研究”的国家科研项目，并与北京民族乐器厂合作。希望能够通过将敦煌石窟中的古代乐器做成实物，再次展现于世人面前，为学者们提供研究实物，为群众们进行文化的普及，让历史以真实的方式呈现在人们的眼前。

3.5.2　敦煌壁画乐器中齐鼓仿制品

敦煌研究院音乐舞蹈研究室的研究员们在敦煌石窟中出现的 6000 多件古代乐器图像中挑选出具有北魏至元朝时代特征的 54 件 (实际最终制作为 63 件) 古代乐器进行仿制。并将这 54 件乐器分为四类，其中体鸣类乐器 3 件,膜鸣类乐器 19 件，气鸣类乐器 12 件,弦鸣类乐器 24 件，附加乐器 5 件，根据这些古乐器的形制、结构等，将其绘制成音乐图册，提出古乐器可能的尺寸、材质及制作工艺等的构想，并制定制作方案，以此制作。这些古乐器基本能够代表敦煌壁画乐器的特点。齐鼓便是这次仿制乐器中的其中一件。仿制品如下图:

图 3-4　齐鼓仿制品[95]

[95] 图片来自于网络。

这件仿制古乐器齐鼓，形制如喇叭状，鼓面一头大而另一头小。用铆钉将兽皮包裹于鼓身，鼓的两面中间有脐形凸起物。通体绘制祥云纹饰，颜色则采用敦煌壁画中原有的的颜色，红、黑、青、紫等四色。在形制、纹饰方面与文献史料记载以及壁画中所绘十分相似。此次仿制的敦煌古乐器，不但要作为供人们欣赏的乐器，其真正目的更在于其使用性、真实性。因此，这些古乐器除外观保留壁画中的原样外，内部的发声原理也是根据现代科学的方法进行设计。以追求音响效果。如需要律法，则还是沿用了古代的十二平均律。

3.5.3　敦煌壁画乐器仿制的意义

这些仿制的壁画中的古乐器于 1992 年全部制作完成，同年，在北京召开了鉴定会，会上演奏员们用这些仿制的古乐器演奏了音乐，以验证其成效。此次仿制古乐器的项目活动虽然不能完全、完美地复原壁画中的古乐器，所仿制乐器是否如古制还有待探讨。但是却意义非凡。敦煌壁画中的古乐器之丰富，为世人提供了想象，才有机会对其进行仿制研究。这些仿制的古乐器具有独特的敦煌特色及民族魅力，如同考古的发现，却是从壁画中挖掘，让古乐器从壁画中走出来，其学术价值具有肯定性、创新性，亦有实用性，不光如此，在现实生活中也可以通过演奏这些乐器在群众中达到古乐曲和古乐器的普及和传播，以此发现历史，走进历史，继承传统，弘扬中华民族的文化底蕴，为现代乃至未来乐器的发展奠定了基础。

本章小结

齐鼓乐器起源于西域的胡乐，最早见于北魏时期。但记载却寥寥无几，现已失传。据文献史料记载，在隋唐时期的胡乐《龟兹乐》、《西凉乐》、《高丽乐》、《婆罗门乐》中均有使用，实为由西域传入中原的乐器。大同云冈石窟、河南巩义石窟中有其乐甬塑像；敦煌莫高窟壁画中也有其图像绘画，不论是石窟中的塑像还是壁画，均是与佛教的传播有着密切的关系。齐鼓乐器的文献史料记载与雕塑壁画的呈现均相符，形制如喇叭状，一头大另一头小。用铆钉将兽皮包裹于鼓身，鼓的两面中间有如同麝脐形凸起物。以挂绶带。1992 年初，敦煌研究院音乐舞蹈研究室与北京民族乐器厂合作，制作了一批仿制敦煌

壁画中的古乐器，其中便有失传的齐鼓乐器。形制如壁画中的齐鼓乐器，却比壁画中的齐鼓乐器多了纹饰，在鼓桶壁上绘制了如敦煌壁画的整体元素颜色的四色祥云图案。此次仿制的齐鼓乐器是否与千年前胡乐中的齐鼓乐器完全相同还有待考证，但是这件仿制乐器却意义非凡。不讨论材质、发声原理等因素，在形制方面还是能达到预期的效果。让后人得以对其更直观的进行研究和欣赏，以此弘扬中华民族的优秀文化，为现代乃至未来中国乐器的发展奠定了基础。

第 4 章　弦鸣失传乐器研究——以筑为例

4.1　弦鸣乐器概述

弦鸣乐器相对于体鸣乐器、气鸣乐器等起源较晚，学者们认为弦鸣乐器起源于原始狩猎使用的猎弓。在中国古代传说中，早已出现弦鸣乐器的记载，如“伏犧作琴”、“庖牺氏作瑟”等传说。现今出土年代最远的弦鸣乐器约为先秦时期的乐器，已经具备较为完整的乐器结构。弦鸣乐器的组成结构包括共鸣体、琴弦、固定琴弦以及调节琴弦的装置、拨片、琴弓以及个别附件等，其材质以木质为主。弦鸣乐器是以琴弦的震动引起共鸣体发声，并按照不同的演奏方式可分为三类，即拨弦类弦鸣乐器、击弦类弦鸣乐器、拉弦类弦鸣乐器。

拨弦类弦鸣乐器最早出现于西周时期，如陈旸《乐书》中的七弦琴、大瑟、五弦筝等乐器。此类乐器形制大体相同，由多根琴弦和琴体构成，琴体多为整木制成，体下嵌有底板。演奏方式为以手指或拨片拨弹琴弦以此奏乐。拉弦类弦鸣乐器最早出现于古代唐代，如陈旸《乐书》中的奚琴、胡琴等，此类乐器多出自胡乐，由两根琴弦与琴筒组成，琴筒为木质或竹制。借助竹棒或马尾弓在两根琴弦之间摩擦震动使琴筒产生共鸣从而发声。击奏类弦鸣乐器如《陈旸》乐书中的筑等乐器，此类乐器由琴弦与琴体组成，材质多为木质或竹制，以木棒或竹棒等工具击打琴弦使之发声。本章将以击弦类弦鸣乐器筑为例进行研究分析。

4.2　古乐器筑历史溯源研究

陈旸《乐书》中胡部革之属中，记载了一段关于筑的描述，原文如下：

筑之为器，大抵類箏，其頸細，其肩圓，以竹鼓之，如擊琴然。又有形如頌琴，施十三絃，身長四尺二寸，頸長三寸，圍四寸五分，首長廣七寸五分，闊六寸五分，品聲按柱，左手振之，右手以竹尺擊之，隨調應律焉。高漸離擊之於燕，漢高祖擊之於沛，而戚夫人亦善焉。至唐，置於雅部，長四尺五寸，折九尺之半爲法，是不知特世俗之樂、非《雅》《頌》之音也。聖朝沿襲唐制，設柱同箏法，第一絃黃钟正聲，次第十二正聲全。第十二

絃黄钟清聲。筝以指彈，筑以筋擊，大同小異，其按習並依鍾律彈擊之法，降之俗部，可也。[96]

4.2.1　古乐器筑的文献记载

筑，作为古代中原的乐器，与前者“齐鼓”乐器的甚少文献史料记载相比，明显较多，但是却过于繁杂，以至于各个文献中的记载不一致，致使后人对其真实的形制难以判断。古乐器筑最早记录于《战国策》一书中，而此书成书于战国时期还是西汉时期目前学界尚有争议，此后汉代司马迁所著《史记》中多次记载“击筑”的事件，《风俗通义》中也有其记载。虽然不能确定古乐器筑是否起源于先秦时期，但是就《史记》和《风俗通义》的记载，亦可以肯定的是，在汉朝时期，古乐器筑已经普遍存在了，直至宋朝均有文献史料记载。

4.2.2　古乐器筑的演奏活动

汉朝时期，乐器筑的演奏活动主要以两个人物为代表，一位是乐师高渐离，另一位则是汉高祖刘邦。《史书》上记载高渐离的击筑演奏活动有三则，分别为“饮燕市”、“为壮声”和“刺秦王”。这三则记载分别说的是第一，乐师高渐离与好友荆轲、狗屠于燕市喝酒击筑；第二，荆轲刺秦王前，分别时为其击筑送别；第三，荆轲刺秦王未果，高渐离欲为好友荆轲报仇，复用灌铅的筑刺杀秦王失败反而被杀。而另一位汉高祖刘邦则是在回乡途中，酒兴作诗一首《大风歌》，并为此诗击筑而歌。这种“击筑而歌”的演奏形式，来源于汉朝流行的相和歌，而这两位人物的事件从侧面说明古乐器筑，在汉朝的使用是较为普遍流行的。

4.3　古乐器筑形制、纹饰的研究

古代文献中古乐器筑的记载，十分繁杂令人混淆，其原因或为写作刊刻的错误，或为同名不同器者，又或为如前文中提到的凤管乐器，是在不同朝代发生了改进。这使得后人对其形制、弦数造成误解。但是好在与本文前三章中的其他乐器相比，古乐器筑是唯一一件目前已有出土实物的失传古乐器。

[96] [宋]陈阳撰，张国强点校：《乐书点校》，中州古籍出版，2019 年，第 743 页。

陈旸《乐书》中所记载的古乐器筑为形制类似筝，颈细肩圆，用竹鼓之，像击琴又像颂琴。有十三根弦筝，身长四尺二寸，需要按不同的品柱来发出不同的声音。演奏方式是左手按品柱，右手用竹尺击弦，而品柱如同筝的构造一样。但是又与筝的演奏方法不一样。那么古乐器筑的形制当真如陈旸《乐书》中这般描述吗？书中配图如下：

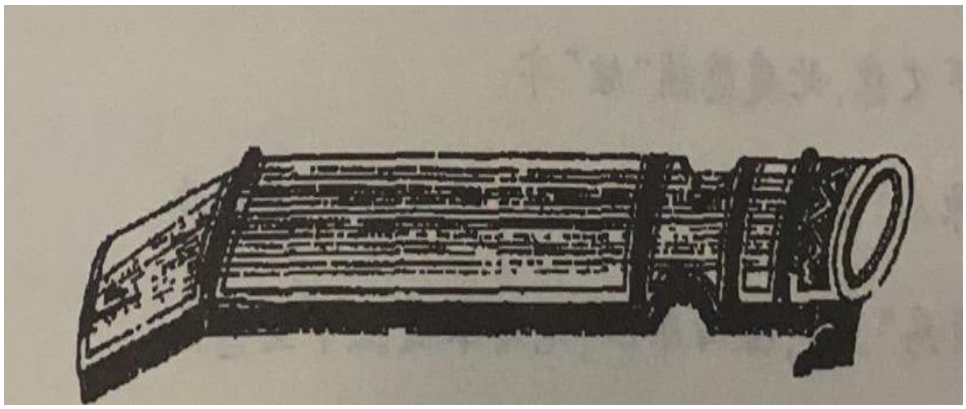


图 4-1　陈旸《乐书》中的古乐器筑[97]

4.3.1　马王堆汉墓出土的明器及图像

（1）明器

1973 年 12 月，长沙马王堆汉墓 3 号墓中出土了一件古乐器筑的明器（冥器：古人陪葬亦有乐器随葬的习俗）。此筑为整木制做而成，通体乌黑，所漆之饰皆以脱落，看不出纹饰。整件明器可以按照长度一分为二，首端为长方形的共鸣箱体，箱体正上面边缘处有蘑菇形状凸起的弦枘。末端为柄，其颈部细长，为宽扁的菱形状，这一点与陈旸《乐书》中的“颈细肩圆”符合。颈部尾处弯曲上翘。在弦枘上方与末端宽扁处各嵌有五枚细细的竹钉，用于固定筑弦，由此可以推测出此乐器应为五弦之器。而这一点则与陈旸《乐书》中描述的筑为十三根弦是不同的。虽然这次出土的明器筑在音乐史上是一次重大的发现，让失传古乐器的全貌得以再现，但是尤为遗憾的是，据专家推测，此筑应为模型明器而非真实的乐器。模型如下图所示：

[97] [宋]陈阳撰，张国强点校：《乐书点校》，中州古籍出版，2019 年，第 743 页。

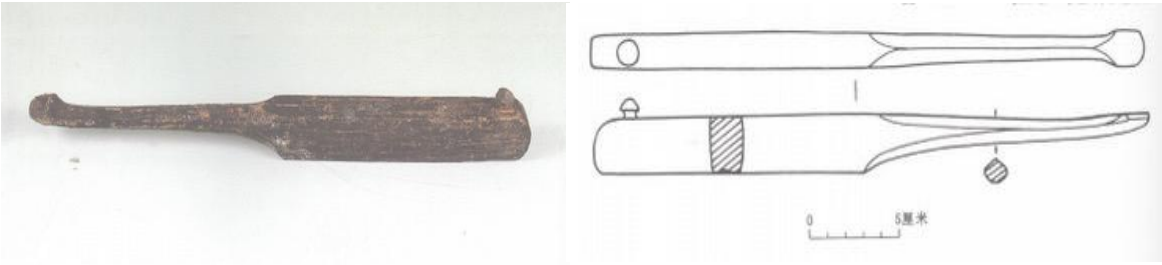


图 4-2　马王堆汉墓中的明器筑[98]

(2) 图像

与明器筑一同出土的还有绘以击筑图像的马王堆一号墓中的彩绘棺画像。古人棺椁之上通常会绘制或者雕刻仙人神兽，为护墓主人早日升天享福之意，此画像中所绘的正是奏乐的神兽。画像中的神兽左手手握筑柄，右手手持一根细竹棒，正在击筑奏乐。这与陈旸《乐书》中“筑以筋擊”的记载一致，由此可以推断出陈旸《乐书》中所载筑的演奏方式应是正确的演奏方式。棺画像如下图：

图 4-3　马王堆汉墓中神兽击筑[99]

[98] 王子初总主编；《中国音乐文物大系》总编辑部编；高至喜，熊传薪卷主编：《中国音乐文物大系 II 湖南卷》，大象出版社，2006 年，第 224 页。

[99] 王子初总主编；《中国音乐文物大系》总编辑部编；高至喜，熊传薪卷主编：《中国音乐文物大系 II 湖南卷》，大象出版社，2006 年，第 284 页。

4.3.2　王室汉墓中出土的实物乐器筑

就在长沙马王堆汉墓明器筑出土后的第二十年，1993 年的 6 月，长沙王室汉墓中出土了三件实物乐器筑，这次出土的古乐器筑是中国第一件完整的实物乐器，不论在考古界还是音乐界，其意义尤为重大。这三件实物乐器筑可按形制分为大中小三件，长度分别为 143 厘米、117.5 厘米以及 93.4 厘米。其中最大者编号为 DⅢ107，长 143 厘米，宽 5.7 厘米，高 12.5 厘米，形制如古代中国的洗衣用具“捣衣棒”。虽然该筑的筑身已经断裂，但是依然能清楚的看出，此筑由两部分组成，即筑柄与筑身。筑身通体浸黑漆，饰以龙凤纹饰，筑柄为朱红色，此黑红二色在汉朝则代表着地位尊贵的象征。黑色与朱红色源自五行之说，秦为水德，水德尚黑。而汉朝既沿袭了秦朝旧制，又继承了周朝之火德，火德尚赤，所以汉代贵族之物多为黑色与红色搭配。筑身为共鸣箱体，在箱体的侧面中部，有一个长方形的孔洞，孔洞上面覆盖一条活动的木板，应是此乐器的出音孔。与马王堆汉墓出土的明器筑相似，共鸣箱体的正面上方有一蘑菇形状凸起的弦枘，筑的边缘处有岳山。筑柄成菱形细长状，项部半圆，是为“颈细肩圆”。此筑配有残存的筑弦，亦是五弦。一同出土的还有五根击筑棒。实物如下图：

图 4-4　王室汉墓中的实物乐器筑[100]

[100] 王子初总主编；《中国音乐文物大系》总编辑部编；高至喜，熊传薪卷主编：《中国音乐文物大系 II 湖南卷》，大象出版社，2006 年，第 223 页。

长沙马王堆汉墓与王室汉墓均为汉代古墓，又同出土古乐器筑，从侧面亦可说明古乐器筑在汉朝是为常用乐器。而马王堆汉墓与王室汉墓又为湖南发掘之墓，汉朝前归属于楚地，此地乐器应为楚乐用器。1973 年在广西贵县罗泊湾曾出土一截残段的实物乐器筑，陪葬的《从器志》中记载其名为“越筑”。这种以地界冠名的古乐器筑，项阳[101]认为这便是湖南楚筑的本源，而越地则应为此类筑乐器的发源地。

4.3.3　古乐器筑与同期琴、瑟的比较

古代文献中所记载古乐器筑的形制纷乱繁杂。亦有“如琴、如瑟、如筝”之说，其概念十分模糊。马王堆汉墓中除了明器筑之外，还出土了古乐器七弦琴与瑟，在此，笔者将同一时期，同一地域出土的三种乐器进行比较，以探求三者的异同之处。

琴与瑟都是中国的古乐器，成语中多有将琴与瑟合称，如“琴瑟和鸣”、“琴瑟在御”等。二者历史悠久，关于琴与瑟的起源，陈旸《乐书》中曰：“琴一也，或谓伏犧作之，或谓神农作之，或谓帝舜使晏龙作之；瑟一也，或谓朱囊氏使士达作之。”所以琴与瑟的起源之说繁多，但皆为传闻，现今已无法考证。《尔雅》中曰：“大琴谓之離，大瑟谓之灑。”可见琴与瑟的关系自古便尤为密切。

长沙马王堆汉墓中出土的古乐器七弦琴其材质亦为木质，通体漆黑并无图案纹饰，琴长 81.5 厘米，高 13.3 厘米，宽 12.6 厘米。相较于乐器筑的长度较短，但宽度则是乐器筑的两倍。此琴由琴身和琴底板两部分构成，其中琴身又由尾板和共鸣箱两部分构成。共鸣箱呈长方形宽扁状，首端横亘一条山岳，山岳旁为七个弦孔，用以系琴弦，底部有 T 形的凹槽，凹槽处设置七个调弦的角质轸子，轸子上方又开有两孔。共鸣箱的下方附有底板，底板与共鸣箱的形制大小相同，也有 T 形的凹槽与上方对称。琴尾部的尾板逐渐变窄，同古乐器筑相似之处为，末端均微微上翘。末端中间的下方立有雁足，用以支撑保持平衡，如下图所示：

[101] 项阳，杨应鳣，宋少华：《五弦筑研究——西汉长沙王后墓出土乐器研究之一》，《中国音乐学》，1994 年第 3 期。

图 4-5　马王堆汉墓中的七弦琴[102]

长沙马王堆汉墓中出土的瑟也为木质，保存完好，并配有瑟衣。瑟身整体为长方体，通体长为 116 厘米，宽 39.5 厘米，高 10.8 厘米，长度较之乐器筑略短，宽度是其多倍。表面呈弧凹形，通体为黄色，首尾饰以黑漆。此瑟由瑟面及底板两个部分构成，底板与琴面用以竹钉相连接。瑟的一端为依托弦的首岳，其弦孔为 25 个，为 25 弦，弦数是乐器筑的 5 倍。瑟的另一端是尾岳，分为外、中、内三条，其中外尾岳和内尾岳的侧面各有 9 个弦孔，而中间的尾岳侧面则是 7 个弦孔。在尾岳的另一端，是 4 根银制的木枘，用于固定瑟弦。瑟弦保留完整，每根瑟弦都是由 4 股细弦搓制而成，每根弦的下方都配有一个用于支撑弦的木柱，但位置不同，形制如同现今古筝乐器。瑟弦由两条绸缎将弦分开，最后分别系在 4 个银制的木枘上。如下图所示：

图 4-6　马王堆汉墓中的瑟[103]

[102] 王子初总主编；《中国音乐文物大系》总编辑部编；高至喜，熊传薪卷主编：《中国音乐文物大系 II 湖南卷》，大象出版社，2006 年，第 211 页。

[103] 王子初总主编；《中国音乐文物大系》总编辑部编；高至喜，熊传薪卷主编：《中国音乐文物大系 II 湖南卷》，大象出版社，2006 年，第 221 页。

现将三者形制等特点整理如下表：

表 4-1　筑、琴、瑟对比[104]

	形制	长	宽	高	弦数	演奏方式
筑	由筑身和筑柄组成	143	5.7	12.5	5	以棒击奏
琴	由琴身和底板组成	81	12.6	13.3	7	手指弹奏
瑟	由瑟面和底板组成	116	39.5	10.8	25	手指弹奏

由此可知，三者的形制并不相同，体长与高度相差不多，但是宽度相差甚远，瑟的宽度明显为筑和琴的几倍，弦数方面筑只有 5 根，而瑟却多达 25 根，虽然陈旸《乐书》中所记载的筑弦为 13 根，但是目前并没有办法证明 13 弦筑的真伪。在演奏方式方面，筑为以棒击奏，而琴与瑟则为手指弹奏。汉朝的七弦琴已与流传今日的古琴形制略微不同，瑟也逐渐失传，而今日的古筝在形制上却与瑟相似，综上所述，历史文献中的古乐器筑“如瑟、如琴”并不成立，并且存在明显差异，而随着时间的流逝，社会的进步，乐器也会随之进化，发生改变。

4.4　古乐器筑的仿制复原研究

随着考古事业的发展与进步，越来越多的文物相继出土，但是由于并不是每一件文物都适合在博物馆中展出，或者文物需要被其他省市临时借用，出于对文物的保护，这时，则需要对文物进行仿制。在上一章中，提到敦煌研究院音乐舞蹈研究室对敦煌壁画中的古乐器进行仿制研究，并成功仿制出了 63 件古乐器。而本章中的古乐器筑作为有明器和出土实物为参照物的乐器文物，同样得到了被仿制的机会。

4.4.1　古乐器筑仿制的过程

江苏省沛县的民间艺人郝敬春，自幼随父学习乐器的演奏及制造，出于对

[104] 笔者根据前文总结所制。

汉文化的热爱，历经十余载，从查阅文字资料到走访各个博物馆再到请教学界名人，终于成功复制出了汉高祖刘邦“击筑而歌”的五弦筑，并取名为“沛筑”。并且经过自己的摸索研究，对五弦“沛筑”进行了科学的改进，在五弦的基础上又研制成功十三弦沛筑、二十一弦沛筑、二十六弦沛筑以及四十二弦沛筑。并让沛筑走进中小学校的课堂中去，传承古老的汉族文化。

图 4-7　郝敬春与沛筑[105]

4.4.2　古乐器筑仿制的意义

如果说仿制古乐器筑只是为了传承汉族文化，那古乐器的仿制则将会把中国的古老传统推向历史的舞台。中国的“古乐器仿制”最早开始于 20 世纪初的大同会，但其目的是为了改革当时的民族乐器。随后由于考古界工作的需要，古乐器的仿制便慢慢扩大。依据古老的音乐图像以及文献史料去仿制复刻古乐器，从本质上讲是没有科学根据的，难免会出现差别。但是不能因此而放弃古乐器的复原，因为仿制古乐器不仅能保护古代文物，缓解博物馆因外省暂借的损失，古乐器的仿制更是再现中华国乐雄风气象的重要手段。如凤首箜篌、曾

[105] 图片来自于网络。

侯乙编钟的仿制等等。

由古乐器组成的乐队，目前已经不在少数，旧声的重现，不仅能勾起人们的思古怀远之情，更是能启发对现今民族乐器的重视。如湖北省博物馆的曾侯乙编钟乐队，该乐队所用乐器均为曾侯乙墓出土的仿制乐器，如编钟、编磬、篪、瑟等，该乐队的演出不仅为观众带来视觉听觉上的盛宴享受，更是一场洗涤心灵的演出，十分具有教育意义，是传承中华民族文化的一条正确道路。演出如下图：

图 4-8　曾侯乙乐器仿制品乐队演奏[106]

4.5　古乐器筑失传原因的探究

古乐器筑在汉朝时期曾十分流行，后来增置于雅乐之中，还传至辽国。《续文献通考》中载：“辽大乐器有筑。”[107]辽乐沿用唐旧制，应是从唐雅乐之中所继承。后沿用至宋朝，最后于宋朝失传。古乐器筑的失传原因可以分为两方面，一方面为自身缺陷原因，筑为五弦，据项阳考证[108]，古乐器筑应该为“有码柱，且一弦一音”；如需“变音”或在特定的条件下才可以演奏。郝敬春在

[106] 图片为笔者 2019 年 11 月拍摄于湖北省博物馆。

[107] [清]嵇璜等撰：《钦定续文献通考》，台湾商务印书馆，1988 年，第 209 页。

[108] 项阳，杨应鳣，宋少华：《五弦筑研究——西汉长沙王后墓出土乐器研究之一》，《中国音乐学》，1994 年第 3 期。

仿制五弦筑的过程中发现，如果用原本的木质材料和工艺制作出来的乐器筑，其音量微弱，并不适合乐队的演奏。这样就使得古乐器筑在音域与音量上具有一定的局限性。再者，古人云乐器筑“如琴、如瑟、如筝。”而琴、瑟、筝的弦数都为七根以上，共鸣箱体也较为宽大，解决了音域与音量的问题，可以代替筑完成演奏。另一方面，为宋朝的乐制改革。宋朝曾经过多次乐改，《宋史・乐志》中在元丰二年详定朝会乐为：“請罢庭中歌者，堂上歌为八，琴瑟之数也，其筝、阮、筑悉废。”[109]亦有可能古乐器筑在其中的一次乐改之中就已经被废除使用。

本章小结

古乐器筑是中国古代中原的乐器，汉朝时期便已经普遍流行与宫廷和民间，历史中曾记载高渐离、刘邦等人物击筑而歌的故事。但是由于文献史料中的记载混乱，致使古乐器筑的形制一直无法确定，直至长沙马王堆汉墓与王室汉墓中相继出土了筑的明器和实物乐器，才让世人了解到它的真实模样。古乐器筑由筑身和筑柄两部分组成，筑身呈长方体，表面有蘑菇形状的木弦枘。筑柄呈棱形，颈细而肩圆。五弦，有码柱，且为一弦一音之器。其演奏方式应为左手手握筑柄，右手以竹棒或木棒击之。

古乐器筑曾在中国古代流行多年，但却在宋朝时期失传，一方面，通过与同一时期出土的琴、瑟对比，发现其实用性不如琴与瑟，有被代替的趋势，这可能是其失传的原因之一，另一方面，宋朝的多次乐改制度，也可能取消了古乐器筑的使用。随着考古事业的发展，古乐器的仿制日益增多。江苏沛县民间艺人郝敬春，通过资料的查找和实际的摸索，最终成功仿制了五弦“沛筑”，并加以改进制成多弦的“新筑”。古乐器的仿制不仅能起到保护文物的作用，更是体现中华国乐气魄的新角度。只有尊重失传的古乐器，才能振兴民族器乐的发展。

[109] 刘蓝辑：《二十五史音乐志・宋史》，云南大学出版社，2015 年，第 61 页。

结语

陈旸《乐书》作为中国古代第一部音乐类书，其内容还有待继续研究。中华民族经过五千多年的历史，二十五个朝代的更替，在此期间失传了太多珍贵的习俗、技术以及器物。而乐器自远古时代产生，经历了先秦时期礼乐制度的“钟鼓之乐”、秦汉时期的“酒兴丝竹更相和”、南北朝至隋唐时期的“胡儿能唱琵琶篇”、宋朝“市井文人”的音乐、元明清时期的“曲艺杂谈”等阶段的改变，有些乐器得以保留，如古琴、琵琶、竹笛等，然而更多的乐器则消失在了历史长河中。面对这些失传的古乐器，难免会产生遗憾，但是古代乐器的失传，却是历史的选择，是人类进步的必经之路。

能够流传至今的乐器，必然是有其使用、演奏的价值和存在的意义，而这些能流传至今的乐器，其共同点就是受众人群为普通阶层的人民。当这些乐器在改朝换代时，就会发生一次融合，但是，不论是礼乐制度中的钟鼓之乐，还是深受王孙贵族喜爱的胡乐，都没有被历史融合，因为它们只是为一小部分人服务而已，未能被大众接受是导致他们走向失传的根本原因。在走向下一个阶段的时候，未被历史接受的乐器便会在融合中遭到淘汰，从而失传。而大众的、先进的乐器，则会得到认同、接纳并推广和弘扬。

面对失传乐器的研究，我们不能停留在表面，而应该扩宽思路。一方面我们要利用已有的文献史料、考古文物等资料对其历史价值进行分析，另一方面，随着科技的进步，利用科学的方法如三维立体图像的建模、3D 打印等技术对失传乐器进行仿制或复刻，以此达到失传乐器再现的目的。值得庆幸的是，目前学术界已经对一部分考证详备的失传乐器进行复制。失传乐器得以重现天日，应该呼吁广大群众对其重视并保护。

中华文化博大精深，无论是已经失传的艺术还是濒临失传的技艺，都应该加以保护。在这一方面我们应该学习日本等国家，日本将唐朝带回的琵琶、阮咸等乐器保存完好，现今依然展出在正仓院，这些文化遗产得以流传至今，离不开所有人的努力。对其发掘、传承、保护，不但体现着对历史的尊重，更是对我们今后的发展做贡献。只有这样，才能使艺术的发展意义更加重大。

参考文献

[1] [宋]陈旸.乐书[M].上海：古籍出版社，1987.

[2] [宋]陈阳撰,张国强点校.乐书点校[M].郑州：中州古籍出版，2019.

[3] [战国]左丘明撰.左传[M].北京：团结出版社，2017.

[4] [汉]毛氏传,（汉）郑氏笺.毛诗[M].济南：山东友谊出版社，1990.

[5] [汉]应劭撰.风俗通义[M].上海：上海古籍出版社，1990.

[6] [汉]戴德.大戴礼记[M].北京：北京图书馆出版社，2004.

[7] [后晋]刘桑等.旧唐书[M].北京：中华书局，1975.

[8] [陈]释智匠撰.释智匠古今乐录[M].江苏：广陵古籍刻印社，1984.

[9] [唐]杜佑.通典[M].北京：中华书局，1984.

[10] [唐]仲友.帝王经世图谱[M].北京：中华书局，1985.

[11] [唐]段安节撰.乐府杂录[M].北京：中华书局，1985.

[12] [宋]李昉.太平御览[M].北京：中华书局，1960.

[13] [宋]王灼.碧鸡漫志[M].北京：中华书局，2000.

[14] [宋]王黼.重修宣和博古图[M].扬州：广陵书社，2010.

[15] [宋]聂崇义.新定三礼图[M].北京：清华大学出版社，2006.

[16] [宋]王溥.唐会要[M].北京：中华书局，1955.

[17] [宋]欧阳修，宋祁.新唐书[M].北京：中华书局，1975.

[18] [宋]胡瑗，阮逸撰.皇祐新乐图记[M].北京：中华书局，1985.

[19] [宋]高承，（明）李果撰；金圆，许沛藻点校.事物纪原[M].北京：中华书局，1989.

[20] [元]脱脱等.宋史[M].北京：中华书局，1977.

[21] [元]脱脱等.金史[M].北京：中华书局，1975.

[22] [元]脱脱等.辽史[M].北京：中华书局，1974.

[23] [元]马端临撰.文献通考[M].杭州：浙江古籍出版社，1988.

[24] [清]焦循著.孟子正义[M].石家庄：河北人民出版社，1988.

[25] [清]吴广成撰，龚世俊等校证.西夏书事校证[M].兰州：甘肃文化出版社，1995.

[26] [清]梁诗正.钦定西清古鉴[M].台湾：大通书局，1983.
[27] [清]纪昀.文渊阁四库全书[M].台湾：台湾商务印书馆，1988.
[28] [日]林谦三.东亚乐器考[M].上海：上海书店出版社，2013.
[29] 会公亮.武经总要前集 5 卷[M].北京：中华书局，1958.
[30] 迪志文化公司.玉海[M].迪志文化出版有限公司，2001.
[31] 迪志文化公司.苑洛志乐[M].迪志文化出版有限公司，2001.
[32] 崔高维校点.周礼[M].沈阳：辽宁教育出版社，1997.
[33] 杨华.古礼新研[M].北京：商务印书馆，2012.
[34] 许慎.说文解字[M].上海：上海古籍出版社，2007.
[35] 王子初.残钟录[M].上海：上海音乐学院出版社，2004.
[36] 王子初.中国音乐考古学[M].福州：福建教育出版社，2003.
[37] 刘蓝辑.二十五史音乐志[M].昆明：云南大学出版社，2015.
[38] 孙星群.西夏辽金音乐史稿[M].北京：中国青年出版社，1998.
[39] 金家翔.中国古代乐器百图[M].合肥：安徽美术出版社，1994.
[40] 李荣有.中国音乐图像学概论[M].北京：人民音乐出版社，2019.
[41] 黄翔鹏.中国音乐文物大系新疆卷[M].郑州：大象出版社，1999.
[42] 黄翔鹏.中国音乐文物大系河南卷[M].郑州：大象出版社，1996.
[43] 黄翔鹏.中国音乐文物大系陕西卷[M].郑州：大象出版社，1999.
[44] 王子初.中国音乐文物大系山西卷[M].郑州：大象出版社，2000.
[45] 王子初.中国音乐文物大系湖北卷[M].郑州：大象出版社，1999.
[46] 王子初.中国音乐文物大系 II 湖南卷[M].郑州：大象出版社，2006.
[47] 江西省博物馆等编著.新干商代大墓[M].北京：文物出版社，1997.
[48] 敦煌研究院编.中国石窟安西榆林窟[M].北京：文物出版社，1997.
[49] 王秀萍.考古出土商代乐器研究[M].苏州：苏州大学出版社，2015.
[50] 方宝璋，郑俊晖.中国音乐文献学[M].福州：福建教育出版社，2006.
[51] 修海林，王子初.看得见的音乐乐器[M].上海：上海文艺出版社，2001.
[52] 姚安.神乐之旅天坛神乐署古代皇家音乐展[M].北京：中国书店，2004.
[53] 郑汝中，董玉祥.中国音乐文物大系甘肃卷[M].郑州：大象出版社，1998.
[54] 严福昌，肖宗弟.中国音乐文物大系四川卷[M].郑州：大象出版社，1996.

[55] 刘琳，刁忠民,舒大刚校点.宋会要辑稿[M].上海：上海古籍出版社，2014.

[56] 史金波等主编；(俄)俄罗斯科学院东方研究所圣彼得堡分所等编.俄罗斯科学院东方研究所圣彼得堡分所藏黑水城文献 6 汉文部分[M].上海：上海古籍出版社，2000.

[57] 李纯一.困知选录 李纯一音乐学术论文集[M].上海：上海音乐学院出版社，2004.

[58] 王秀萍.宋代乐器研究[D].河南大学，2004.

[59] 邱炎.唐代军乐研究[D].上海师范大学，2017.

[60] 亓娟莉.《乐府杂录》研究[D].西北大学，2009.

[61] 李萍.论宋代部色体系[D].武汉音乐学院，2008.

[62] 张磐.《乐府杂录》研究[D].武汉音乐学院，2007.

[63] 刘晓伟.云冈石窟乐器图像初探[D].山西大学，2007.

[64] 孙宇.《周礼》所见巫术考[D].东北师范大学，2010.

[65] 李虎.唐宋:弓弦乐器发展探微[D].武汉音乐学院，2010.

[66] 郑长铃.陈旸及其《乐书》研究[D].福建师范大学，2004.

[67] 唐萱.“八音”:历史谱系与文化意涵[D].西南大学，2012.

[68] 王峥.唐前竹类乐器赋文献研究[D].贵州师范大学，2015.

[69] 原帅.陈旸《乐书》中的音乐图像研究[D].山西大学，2014.

[70] 徐文鸣.古筑的历史研究及复原开发[D].中国矿业大学，2019.

[71] 瞿小枝.陈旸《乐书》引《礼记》考校[D].西华师范大学，2016.

[72] 徐海准.《乐学轨范》唐部乐器之研究[D].上海音乐学院，2009.

[73] 胡士萃,《文献通考・乐考》引书及按语研究[D].河北师范大学，2016.

[74] 郑长玲.陈旸生平及其《乐书》著述背景研究[D].福建师范大学，2002.

[75] 王秀萍.乐器学视域下的考古出土商代乐器研究[D].南京艺术学院，2014.

[76] 单蕾.清代以前陈旸《乐书》版本调查与研究[D].中国艺术研究院，2007.

[77] 黄玉华.陈旸《乐书・乐图论》音乐文献价值探析[D].江西财经大学，2009.

[78] 杨谦.仪式与晚商社会——殷墟仪式遗存的考古学研究[D].山东大学，2016.

[79] 陆晓彤.《乐书・八音》与《文献通考・八音》比较与研究[D].中国音乐学院，2016.

[80] 范娜.陈旸《乐书·乐图论·八音雅部》乐器记述研究[D].天津音乐学院，2008.

[81] 龙婷.中国古代典籍对 15 世纪朝鲜宫廷仪式音乐的影响[D].华中师范大学，2014.

[82] 吴洁.从丝绸之路上的乐器、乐舞看我国汉唐时期胡、俗乐的融合[D].上海音乐学院，2017.

[83] 郑长铃.陈旸及其《乐书》的当代意义探讨[C].中国艺术研究院，2013.

[84] 郑长铃.传统文化的当代审视——从陈旸《乐书》谈起[C].中国艺术研究院，2017.

[85] 岳岩.瑟·筑[J].中国音乐，1985(02).

[86] 项阳.从筑到筝[J].中国音乐学，1990(01).

[87] 王安琪.释“釁”[J].汉字文化，2018(16).

[88] 項陽.樂與國學[J].国学研究，2018(40).

[89] 杨和平.古乐器“筑”研究综述[J].乐器，1993(01).

[90] 刘文荣.西夏“凤管”乐器考[J].西夏学，2017(02).

[91] 朱凤瀚.作册般鼋探析[J].中国历史文物，2005(01).

[92] 敦煌壁画乐器仿制研究技术报告[J].敦煌研究，1992(03).

[93] 晁福林.作册般鼋与商代厌胜[J].中国历史文物，2007(06).

[94] 苗建华.陈旸《乐书》成书年代考[J].音乐研究，1992(03).

[95] 刘仕毅.永陵棺床鼓类石刻乐器刍议[J].四川文物，2019(05).

[96] 李志刚.论商周时期的射燕之礼[J].泰山学院学报，2019(02).

[97] 项阳.五弦筑定弦刍议[J].黄钟.武汉音乐学院学报，1994(03).

[98] 冯洁轩.中国最早的拉弦乐器“筑”考(上)[J].音乐研究，2000(01).

[99] 冯洁轩.中国最早的拉弦乐器“筑”考(下)[J].音乐研究，2000(02).

[100] 张家英.“衅鼓旗”解[J].北华大学学报(社会科学版)，1993(02).

[101] 张丽霞.从若干古文字看先民的祭品[J].文学教育(上)，2017(02).

[102] 徐忠奎.古代乐器“筑”的形制研究综述[J].民族音乐，2010(01).

[103] 武晓红.陈旸《乐书》“箜篌”记载疑误考辨[J].乐府学，2018(02).

[104] 卢静.大、小戴《礼记》文同题异篇目比较[J].天中学刊，2018(05).

[105] 吴璇.龙门石窟音乐图像中的膜鸣乐器研究[J].艺术评鉴，2019(17).

[106] 黄翔鹏.秦汉相和乐器“筑”的首次发现及其意义[J].考古，1994(08).

[107] 谢肃.商文化手工业作坊内的祭祀(或巫术)遗存[J].江汉考古，2010(01).

[108] 刘漫.唐代乐舞《霓裳羽衣》的历史概况及变迁[J].殷都学刊，2007(01).

[109] 单蕾.清代以前存见的陈旸《乐书》版本状况[J].中国音乐学，2008(01).

[110] 王文然.近十年音乐图像学之乐器研究述略[J].中国民族博览，2017(04).

[111] 刘文荣.石窟壁画乐器图像的真伪及相关方法研究[J].齐鲁艺苑,2016(04).

[112] 杨华.先秦衅礼研究——中国古代用血制度研究之二[J].江汉坛,2003(01).

[113] 项阳,宋少华.五弦筑的码子、弓子及其它相关问题[J].音乐研究,1996(04).

[114] 吴巧云.北魏华乐复何在云冈千年日日鸣——凝固在云冈石窟乐器图像中的北魏音乐考[J].黄钟(武汉音乐学院学报)，2017(04).

[115] 郑长铃.在田野中走近陈旸——关于陈旸及其《乐书》研究的民族音乐学方法选择与思考[J].中国音乐学，2005(04)

[116] 郑长铃.在田野中走近陈旸——关于陈旸及其《乐书》研究的民族音乐学方法选择与思考[J].中国音乐学，2005(04).

[117] 孙卫新，薛敬梅.《左传》中“衅鼓”的统计分析——兼与佤族木鼓旧俗比较[J].凯里学院学报，2015(01).

[118] 孙卫新,师顺.对《左传》中“衅鼓”意蕴的考察--基于佤族木鼓旧俗的观照[J].普洱学院学报，2014(4).

[119] 尚笃.治学应以实事求是为根本宗旨——读《陈旸及其乐书研究》[J]中央音乐学院学报，2008(02).

[120] 项阳,杨应鳣,宋少华.五弦筑研究——西汉长沙王后墓出土乐器研究之一[J].中国音乐学，1994(03).

[121] 朱晓峰.弹拨乐器流变考——以敦煌莫高窟壁画弦鼗图像为依据[J].中央音乐学院学报，2015(04).

[122] 张玉兰.筑的消失与涅槃——介绍中国古老乐器“筑”的挖掘与复原[J].黑龙江史志，2012(13).

[123] 许在扬.陈旸及其《乐书》研究中的一些问题[J].黄钟(中国.武汉音乐学院学报)，2008(02).

[124] 吴巧云，姬红兵.魏鼓声声胡风烈烈——云冈石窟乐器图像中的鼓[J].中国音乐，2019(01).

[125] 樊锦诗.从敦煌壁画图像的研究到制作——敦煌壁画乐器仿制成功[J].敦煌研究，1992(03).

[126] 王晓霞.乐伎对唐代诗歌的影响[J].广播电视大学学报(哲学社会科学版)，2010(01).

[127] 刘文荣.石窟壁画中的齐鼓考——兼论龟兹乐的东进[J].新疆艺术学院学报，2014(12).

[128] 孙树敏.北宋音乐理论家陈旸及其《乐书》的影响考究[J].兰台世界,2015(06).

[129] 刘勇.陈旸《乐书》乐器插图中的若干问题[J].中央音乐学院学报，2016(03).

作者简介及科研成果

一、作者简介

武婧，女，汉族，1993 年 1 月出生，山西省太原市人。吉林大学艺术学院 2017 级音乐与舞蹈学专业硕士研究生，研究方向为音乐学理论研究。

二、科研成果

1.唐朝与日本音乐文化交融之我见[J].黄河之声，2019(08).

2.浅析清院本《清明上河图》中的音乐发展[J].参花，2019(08).

3.扁壶在音乐图像学中的研究[J].北方文学，2019(24).

4.浅析黄自艺术歌曲——以《玫瑰三愿》为例[J].黄河之声,2019(09).

5.音乐社会学视域下的《长征组歌》浅析——以《到吴起镇》为例[J].明日风尚,2018(14).

致谢

三年的时光总是短暂的，转眼就要挥别校园步入社会。在这里，首先感谢我的导师王丽伟教授，是她教导我学习要多方面，不局限于音乐学科，学会利用交叉学科。才使我在毕业论文论文写作过程中，做到多角度全方位的思考，得以完成此篇毕业论文。其次，感谢我的母校吉林大学，为我提供了很多交流学习的机会，让我得以获得更多的知识，最后感谢三年中，帮助过我的老师、同学们，让我学会感恩。匆匆三年，并不是结束，在我人生新的启航中，我会铭记母校、恩师的教导，人比山高，脚比路长，不忘初心，方得始终。